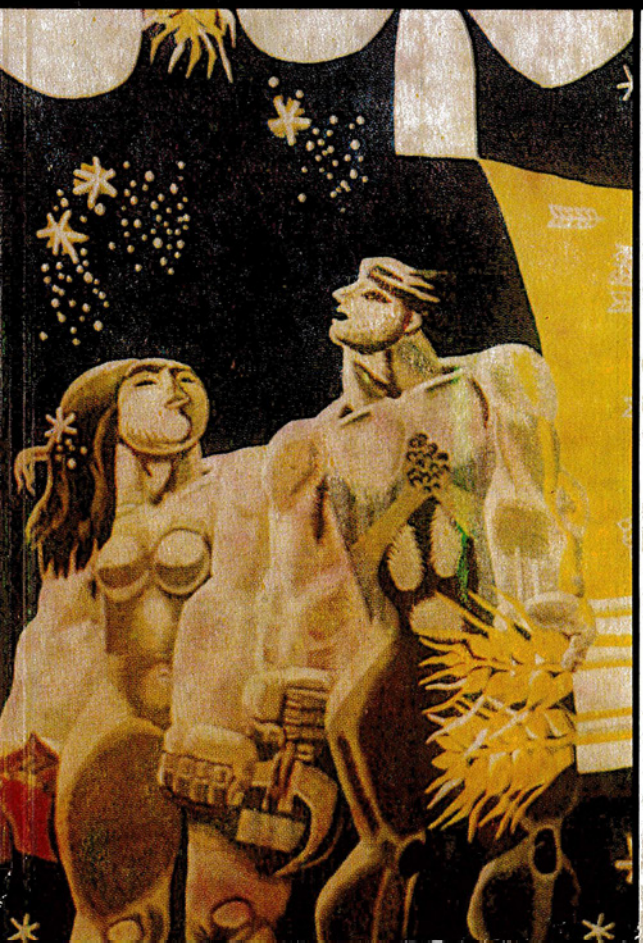
REVUE ROUMAINE

2/'76



L'HUMANISME AUJOURD'HUI

MULTILATÉRALITÉ ET HARMONIE ● PERMANENCES ● L'HUMANISME EN ACTION ● L'HOMME, ESSENCE DE L'ART ● LA LITTÉRATURE, MANIÈRE D'ÊTRE ● UN CLASSICISME MODERNE ● LE STYLE MUSICAL ET L'INTENSITÉ DE LA COMMUNICATION ● UN MYTHE RÉINTERPRÉTÉ: ORPHÉE

— La vie littéraire et artistique —

XXXe ANNÉE

Publication trimestrielle
de littérature et d'art,
paraissant en français, russe,
anglais et allemand

Rédaction et administration:
1, PIATA SCÎNTEII
BUCAREST
Téléphone: 17 38 38

En couverture.
ION NICODIM: Hymne à l'homme *(tapisserie - détail)*

SOMMAIRE

L'HUMANISME AUJOURD'HUI

ALEXANDRU TĂNASE L'HUMANISME EN ACTION
MIRCEA MALIȚA 11 MULTILATÉRALITÉ ET HARMONIE

Permanences 17

PETITE ANTHOLOGIE DE LA PENSÉE ROUMAINE

Poèmes

MIHU DRAGOMIR 29 SOIF DE VIE
AL. PHILIPPIDE 29 L'HYMNE DE QUELQUES-UNS
VIRGIL TEODORESCU 30 LA LUMIÈRE DE CET ÉTÉ
GEO DUMITRESCU 31 FILE SANS CESSE !
NINA CASSIAN 32 UN HOMME
DUMITRU POPESCU 33 LITANIE
CHRISTIAN MAURER 34 SEL ET PAIN

Théâtre

CORNELIU LEU 35 LA FEMME HEUREUSE

Commentaires

NICOLAE MORARU 79 L'HOMME — ESSENCE DE L'ART
ADRIANA MITESCU 93 LA LITTÉRATURE, MANIÈRE D'ÊTRE
AMELIA PAVEL 101 UN CLASSICISME MODERNE
VALENTIN SILVESTRU 105 LE PERSONNAGE DRAMATIQUE: SOLUTIONS ORIGINALES
FLORIAN POTRA 112 FILMS DE LA SOLIDARITÉ
PASCAL BENTOÏU 117 LE STYLE MUSICAL ET L'INTENSITÉ DE LA COMMUNICATION
LUDWIG GRÜNBERG 120 UN MYTHE RÉINTERPRÉTÉ: ORPHÉE

LA VIE LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE

Livres

MARTA CUIBUŞ 126 DRAGOŞ VRÂNCEANU: *LA POULE AUX POUSSINS D'OR*
127 CONSTANŢA BUZEA: *EAUX ET RADEAUX*
CONSTANTIN CRIŞAN 128 *POESIS — POÈTES ROUMAINS CONTEMPORAINS*
IOANA CREŢULESCU 129 GEORGE BĂLĂIŢĂ: *LE MONDE EN DEUX JOURS*
MIHAÏL PETROVEANU 130 D. MICU: *LA REVUE «GÎNDIREA» ET SON COURANT*
MIHAÏ PASCU 132 ANDREÏ PĂNOÏU: *LE MOBILIER ROUMAIN ANCIEN*
ADRIAN RAŢIU 133 CLEMANSA-LILIANA FIRCA: *ORIENTATIONS DANS LA MUSIQUE ROUMAINE 1900 — 1930*

Théâtre — Cinéma

M. CONSTANTINIU 136 *PREMIER PLAN:* LIVIU CIULEÏ
TRAÏAN ŞELMARU 140 CHRONIQUE DES SPECTACLES
MELANIA CHIRIACESCU 143 DEUX FILMS D'ÉVOCATION HISTORIQUE

Arts

VIRGIL MOCANU 146 LES ARTS GRAPHIQUES ROUMAINS, AUJOURD'HUI
OLGA BUŞNEAG 149 ION PACEA

Musique

LUMINIŢA VARTOLOMEÏ 151 ZÉNO VANCEA À 75 ANS ●
HAMLET DE PASCAL BENTOÏU À L'OPÉRA ROUMAIN

NOUVELLES DE L'ÉDITION

NOS COLLABORATEURS

L'HUMANISME EN ACTION

par ALEXANDRU TĂNASE

Opinions et controverses

Lié aux problèmes les plus ardus de la culture et de la civilisation contemporaines, de la vie actuelle même, l'humanisme est, par-dessus tout, une attitude spirituelle qui tient à la finalité de la pensée, à la démarche théorique scientifique ou philosophique. Dans les pays d'Occident, une des attitudes spirituelles les plus répandues est le mécontentement profond à l'égard des réalités socio-humaines existantes. Il s'agit donc d'une *attitude critique* à l'endroit du *système de valeurs* des pays capitalistes, de dénonciation de certaines tares, de contradictions dissolvantes, il s'agit du rejet des idoles et des fétiches d'une société caractérisée comme aliénée et aliénante. L'absence, cependant, de buts politico-idéologiques clairs, d'une volonté réelle de surmonter ces difficultés compromet l'amplitude, la profondeur et l'efficacité de la critique non marxiste de la société capitaliste. La *révolution*, en tant que forme suprême de la praxis *transformatrice et libératrice*, est remplacée par la critique exclusive de l'idéologie. Par exemple, si l'existentialisme a influencé la culture et la pensée contemporaines, c'est parce qu'il a posé avec une certaine *tension* spirituelle quelques-uns des problèmes les plus troublants de la condition humaine, auxquels le progrès de la *civilisation* à notre époque a conféré un caractère prioritaire. « On ne s'est jamais autant soucié de l'homme qu'à notre époque », affirmait Heidegger. Mais cette considération pourrait être attribuée à tous ces lettrés qui ont, de façon tant soit peu approfondie, médité sur l'époque où nous vivons. L'existen-

tialisme est né justement comme un résultat de l'aggravation des antagonismes sociaux du monde bourgeois dans un climat de crise du spiritualisme universitaire ou de l'intellectualisme abstrait, stérile, dépourvu de l'horizon des graves problèmes humains d'ordre existentiel, en tant que réaction face à la dissolution des valeurs et au conflit individu-société, engendrés par la crise d'une société et d'une culture, en tant que tentative de découvrir de nouveaux points d'appui pour la reconstruction de l'univers humain. C'est le mérite de l'existentialisme d'avoir posé, avec insistance, à une époque qui semblait fascinée par le primat du *technique* et de la *rationalité scientiste*, le problème de l'existence humaine en tant que subjectivité originale et autonome. C'est sa force, mais aussi son point faible, voire son échec, que de considérer l'existence comme principal point de repère dans la reconstruction de l'univers humain. Sa force, parce qu'il s'agit de *l'existence humaine* même, avec toutes ses implications axiologiques, son dynamisme et ses vertus créatrices; son point faible, car réduire l'existence à l'individualité humaine, et celle-ci à la subjectivité, c'est l'aventure spirituelle d'un Don Quichotte qui croirait possible la transformation morale radicale d'un monde mal constitué, sans rien changer à ses *fondement objectifs*. Comme l'écrivait le chercheur roumain Dumitru Ghișe dans sa monographie sur l'existentialisme français, « la sonde que tente de jeter l'existentialisme dans l'abîme de la subjectivité humaine devient ainsi le point de gloire aussi bien que l'échec de cette philosophie ». Dans la philosophie marxiste aussi, l'existence humaine représente une forme privilégiée du domaine existentiel, mais elle n'a pas perdu tout contact avec l'existence en tant que réalité objective, naturelle et sociale, pas plus qu'avec l'essence en tant que projection idéale de l'existence. *L'existence* humaine, condensée sous le rapport de l'expérience historique, riche de valeurs, n'est ainsi donc ni objectivité pure, nature ou société indifférente et passive à l'égard de l'homme, ni subjectivité pure, mais unité entre *l'objectif* et *le subjectif*. Rapportée à l'existence humaine, l'ontologie marxiste devient *axiologie*, car elle tient au propre statut existentiel de l'homme; elle n'est pas conscience du néant ou angoisse existentielle, ni expérience vécue des « cimes du désespoir » et abandon de l'homme au chaos de la violence et de la mort, mais projection et réalisation de valeurs dans le monde, affirmation de l'homme en tant que principe actif, créateur, qui édifie un monde de la culture et de la civilisation.

Une attitude spirituelle contraire à l'existentialisme est celle du structuralisme qui a, sous le rapport philosophique, été défini comme une idéologie de la capitulation devant la prédominance bureaucratique et technocratique des moyens sur la fin, de la société sur l'individu, comme une interprétation des faits sous la seule perspective du moment synchronique, de l'effacement de l'homme et de sa subjectivité dans la sphère de la recherche. A des questions très claires : que devient l'homme? une nouvelle philosophie de l'homme est-elle en voie de se faire jour? Michel Foucault répondait que les découvertes de Lévi-Strauss, Lacan, Dumézil *effacent* l'image traditionnelle de l'homme, rendant inutile, en matière de recherche, l'idée même d'homme. Des problèmes tels que les rapports de l'homme avec le monde, la création artistique, le bonheur, ne mériteraient pas d'être des problèmes théoriques. «Notre tâche actuelle consiste à nous affranchir de l'humanisme» — telle est la devise de Foucault. Jean Piaget, tentant d'allier le structuralisme à un humanisme réaliste (les structures n'ont pas tué l'homme, ni les activités du sujet) fait néanmoins une distinction entre le sujet individuel, le moins susceptible de faire l'objet d'une analyse structurale, et le sujet épis-

témologique, - noyau cognitif commun à tous les sujets du même niveau. Au fond, le problème de l'homme n'est pas non plus évité ou interdit chez Lévi-Strauss, qui avoue carrément qu'étant venu à l'ethnologie et à la sociologie par la philosophie, l'ethnologie lui apparaît comme un moyen d'éliminer la divergence entre l'abord philosophique et l'abord scientifique des problèmes humains.

A la défense de l'homme se sont levés maints penseurs non marxistes, tels que Jean-Paul Sartre, Mikel Dufrenne, Erich Fromm, d'autres encore. Il s'agit d'orientations rationalistes et humanistes, où nous découvrons un plaidoyer pathétique en faveur de l'homme et de ses valeurs fondamentales, contre ces tendances qui, sciemment ou non, tendent à transformer l'individu en chose, en objet, à le dépersonnaliser. Les partisans de ces orientations soutiennent, entre autres, que ce n'est point l'homme qui est un instrument du langage, mais que le langage est le principal moyen par lequel les hommes transforment leurs questions en idées, en faits de culture. Pour eux, l'homme n'est pas réduit au système des relations qui l'engendrent, il est en même temps *social* et *individuel*, produit et artisan de l'histoire, produit de structures sociales et créateur de structures. Nous ne saurions considérer absolues ni la *subordination* de l'homme aux relations sociales du système ou des systèmes qui l'englobent, ni son *autonomie* à l'endroit de ces relations. Pour M. Dufrenne, par exemple, aucun concept de l'homme, aucune définition de celui-ci ne sont possibles aussi longtemps qu'il est absorbé par les choses, qu'il ne jouit pas de dignité, d'autonomie et de liberté, que n'existe pas la possibilité d'une communication où le message soit l'expression d'une intériorité, d'une conscience capable d'instituer une distance entre sujet et objet, ou, dans le langage linguistique du structuralisme, entre signifiant et signifié. C'est là une vision *éthique* de la communication, qui réclame non pas des êtres interchangeables, réductibles les uns aux autres, mais des hommes concrets, des consciences libres. Pour la plupart des humanistes contemporains, la liberté semble être la valeur fondamentale sur laquelle les autres sont greffées et hiérarchisées. Et cette liberté apparaît comme un attribut essentiel de l'homme intégral, initié et harmonisé dans l'ensemble de ses dimensions, en tant que dépassement de la nature et non en tant que suppression de celle-ci, en tant que principe actif de culture, mais non réductible au seul plan culturel.

Toutes ces formes d'humanisme non marxiste, avec lesquelles le dialogue est possible et nécessaire, car elles découlent d'attitudes spirituelles-idéologiques positives à l'égard du système des valeurs humaines et à l'égard de l'homme en tant que valeur suprême, deviennent, néanmoins, insuffisantes par rapport à une pratique sociale inhumaine, où l'aliénation, la transformation de l'homme en objet, sa dépersonnalisation sont autant de conséquences inévitables de l'exploitation.

Dans le cadre de ce dialogue, il convient de souligner que l'*humanisme* et le *rationalisme* aux profondes aspirations éthiques ont été autrefois et d'autant plus aujourd'hui, les dominantes spirituelles aussi de la culture roumaine. Une connaissance à fond du *sens* de valeur, une attitude engagée dans le problème des buts humanistes de la culture, la promotion d'un *credo philosophique* antipositiviste et anti-irrationaliste, d'une attitude *patriotique* ont constitué des professions de foi souvent manifestées par les intellectuels avancés de la culture roumaine.

Un des érudits d'élite de la Roumanie de l'entre-deux-guerres et d'après-guerre fut Mihaï Ralea, de formation rationaliste et démocratique, ainsi qu'il ressort de son ouvrage *Explication de l'homme* (1946),—l'un des meilleurs essais d'anthropologie philosophique au niveau européen. Pour ce penseur, adhérent de fraîche date au marxisme, le perfectionnement spirituel de l'homme ne saurait être réalisé par le détachement ou l'isolement face au contexte social, mais par son intégration au groupe social, par la participation active à la vie de celui-ci. Selon sa propre profession de foi, Mihaï Ralea était contre tout statut de type romantique, individualiste de l'homme, préconisant une sorte d'humaniste « unanime » destiné à contribuer au perfectionnement de la société dans son ensemble. Par la suite, il développa le problème de l'homme du point de vue de la psychologie et de la sociologie, y compris de la sociologie du succès (il fut un pionnier de cette dernière discipline), dans le même esprit humaniste.

Sur une même longueur d'onde se situe l'humanisme de Tudor Vianu qui manifesta son admiration à l'égard de tous « ceux qui sont grands non pas par leur détachement et leur isolement vis-à-vis des masses, mais par leur force intellectuelle et leur morale insolite, mise en œuvre en faveur de larges portions de l'humanité, du peuple et de sa culture, voire de l'humanité toute entière ». Dans son œuvre, des écrits tels que *Philosophie de la culture* (1944), *Tudor Arghezi, poète de l'homme* (1964) ou encore ses études de littérature universelle et comparée témoignent d'un credo humaniste équilibré, d'une limpidité classique, exempt d'exagérations et d'accents unilatéraux, déformants. La foi en la science, en l'autorité et l'efficacité de la raison humaine, l'amour du genre humain ou le patriotisme, telles sont les valeurs essentielles de son esprit. Un autre représentant marquant de la pensée roumaine qui se rapprocha, tout naturellement, du marxisme, du fait même des données fondamentales de sa formation et de son orientation philosophique, est D.D. Roșca. Par sa brillante thèse en Sorbonne, *l'Influence de Hegel sur Taine en tant que théoricien de la connaissance et de l'art* (1928), qui renversait le préjugé profondement enraciné d'un Taine positiviste, mais surtout par une œuvre profondément originale, *l'Existence tragique* (1932, rééditée en 1968), D.D. Roșca se forgea une conception philosophique humaniste, une conception héroïque et non point pessimiste du monde et de la vie. *L'Existence tragique* n'escamote pas les remous et les contradictions du temps où elle fut conçue et écrite, mais s'efforce de leur trouver un remède, montrant que l'homme, dans sa lutte pour se surpasser soi-même et transformer le monde conformément aux idéaux de vérité et de justice de son être fragile, sujet à tous les dangers dont le menace l'univers, indifférent à ces idéaux, reste un *démiurge* qui parvient souvent à transformer ces idéaux en réalité objective.

L'un des premiers philosophes marxistes qui aient entrepris de reconsidérer le problème de l'homme, de sa culture et de ses valeurs, fut le Roumain C. Ionescu Gulian dans son *Introduction à l'éthique nouvelle* (1946), ouvrage où se trouve énoncée une idée précieuse pour notre époque de profondes transformations révolutionnaires: l'unité existant entre la connaissance des valeurs et leur vécu, ou entre connaissance et valorisation, entre l'éthique de l'intention et l'éthique de la réalisation. Le sens éthique de la connaissance apparaît comme une constante de son discours philosophique. C.I. Gulian contribua à l'élaboration d'une anthropologie philosophique marxiste *(le Marxisme devant l'homme, Anthropologie philosophique*, etc.). Critiquant les conceptions non scientifiques, unilatérales, qui réduisent l'essence de l'homme à un seul de ses aspects, C.I. Gulian

voit dans l'anthropologie une discipline théorique et pratique, une synthèse des données des sciences de la nature, sociales et humaines, destinée à expliquer tant l'homme concret que le modèle de la personnalité propre à la civilisation socialiste. L'homme est, par conséquent, envisagé en tant qu'unité existant entre son univers psychique et l'univers social, entre son aspect socio-historique (objectif) et son aspect individuel (subjectif), unité correspondant d'ailleurs à l'aire de la conscience, qui comprend aussi bien les fonctions psychiques rationnelles que les fonctions informationnelles, émotives et affectives.

Un nouveau modèle humain

En dépit de leurs limites, la civilisation grecque, la Renaissance et les autres formes d'humanisme qui lui ont succédé influent sur la constitution du nouveau modèle humain du socialisme, qui se fait jour non seulement en tant que résultat de l'approfondissement des connaissances touchant l'homme, du développement de l'idée de plénitude humaine, du culte de la liberté et de l'individualité humaine, mais -- en tout premier lieu -- en tant que produit des nouveaux rapports entre humains, apparus en suite du renversement du régime exploiteur. Etant né et s'étant développé sur les fondements de la nouvelle société, l'humanisme socialiste se constitue en tant que position à la fois théorique et de comportement pratique, en tant que négation de tout ce qui freine ou dénature le développement harmonieux de l'homme et, en même temps, que méditation philosophique sur le caractère humain dans la variété de ses hypostases universelles et concrètement historiques, mais aussi comme une action concentrique, faite pour transformer la condition humaine, l'homme concret de nos jours, dans le sens de son développement multilatéral.

Le nouvel idéal humaniste a, du point de vue théorique, été élaboré par les classiques du marxisme, avant l'existence même d'une pratique sociale socialiste. Cet humanisme est réceptif au passé, au trésor de pensée et de sensibilité de l'histoire de l'humanité, mais s'oriente principalement vers l'avenir, vers les projets les plus audacieux de construction et de reconstruction de la vie sociale et individuelle. Et c'est justement dans sa cohérence, dans son intégrité, et tout spécialement dans sa réalité socio-économique que réside la qualité nouvelle, le caractère distinctif de l'humanisme socialiste. Par le passé, l'humanisme était quasi exclusivement de l'ordre de l'idéal, du théorique. Dans la vie pratique, surtout dans les relations inter-humaines à l'échelle micro-sociale, des attitudes humanistes isolées étaient certes possibles, mais la pratique sociale fondamentale (l'activité économique et socio-politique), celle où s'exercent prioritairement les fonctions civilisatrices de l'homme, où se forgent les principaux leviers du progrès social restait, par contre, un domaine de l'aliénation et de la frustration, de l'oppression déshumanisante. L'humanisme socialiste, loin d'être un humanisme philanthropique et individualiste, ou la stérile apologie d'un « Homme » évanescent dépouillé de tout contact avec l'histoire et la société, est destiné justement à la *société*, au système de civilisation tout entier. Humanisme de la pensée en tant que finalité, en tant que projet, il se veut également un humanisme du geste, de l'action, de la traduction dans les faits.

Pour toutes ces raisons, l'humanisme socialiste peut être considéré comme un dépassement de l'humanisme traditionnel qui se réduit à l'acception anthropologique, ou purement individuelle de la notion. Sous le prisme de l'humanisme socialiste, la liberté et l'accomplissement de soi-même appartiennent à

l'homme en tant qu'individualité, toutefois non pas aux dépens, mais en tant que partie intégrante de la liberté et de l'auto-accomplissement de la communauté, du peuple. Dans la Roumanie contemporaine, l'édification de la société socialiste multilatéralement développée a pour but suprême l'élévation continuelle du bien-être matériel et spirituel du peuple tout entier, l'élévation du degré de civilisation de la société tout entière. Nous subordonnons à ce but les efforts visant le développement à un rythme intense de l'économie, des forces productives, ainsi que le perfectionnement continuel des rapports de production. Cependant le facteur technico-scientifique, pour cultivé qu'il soit, ne devient pas une idole, un fétiche, une source de déshumanisation, vu qu'il est intégralement subordonné à la cause de l'homme.

Quant à la sphère de l'action politique, celle-ci apparaît, dans les nouvelles conditions sociales, comme un domaine où s'exerce la créativité humaine collective. C'est précisément ce qu'exprime la pratique actuelle du socialisme, notre expérience nationale à cet égard. Aussi le facteur humain est-il de la plus grande importance dans toute la stratégie du développement de la société, en matière de politique d'investissements et de modernisations industriels et agraires, d'élimination progressive des décalages territoriaux dans le développement du pays, d'aménagement du territoire et d'urbanisation, d'accroissement du produit social et du revenu national, de protection du milieu naturel, sans parler de l'élévation systématique du niveau de vie, de même qu'en matière de politique démographique ou encore d'amplification et de perfectionnement du système d'enseignement dans sa totalité. Le facteur humain constitue une condition essentielle et le but ultime des efforts de la société tout entière.

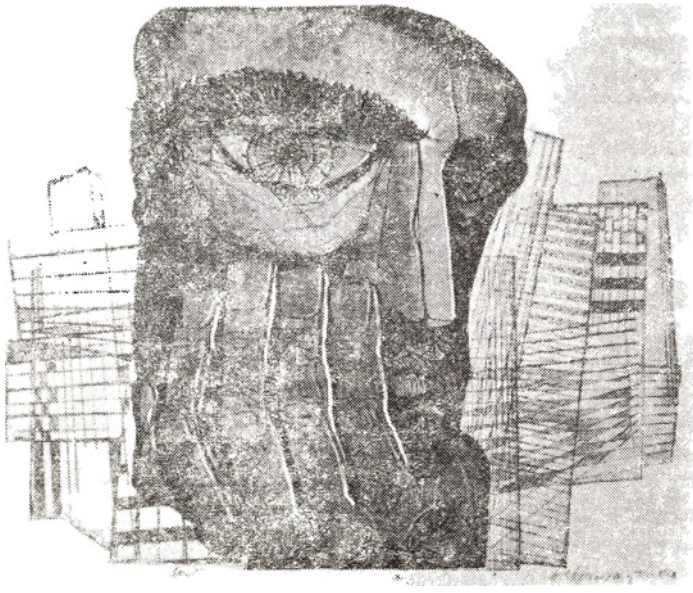
La représentation la plus éloquente de l'humanisme socialiste semble être, sous le rapport politique, *la démocratie socialiste* qui allie harmonieusement le perfectionnement des bases économico-sociales de l'égalité et de la liberté des hommes à la création et au libre exercice des mécanismes institutionaux adéquats, ainsi qu'à l'action culturelle-éducative appelée à former, à modeler le sujet même des processus sociaux — l'homme, artisan du socialisme et du communisme. Le Programme adopté par le Parti Communiste Roumain à son XIe Congrès souligne que la démocratie socialiste réclame le large développement des droits et des libertés civiques, l'affermissement de la responsabilité sociale de chaque personne, le perfectionnement de tout le système d'Etat et social de la démocratie socialiste. La démocratie est donc regardée comme *un problème de civilisation complexe*, dans le sens de l'institutionalisation, de l'objectivation et du perfectionnement d'un certain système de rapports sociaux. Régime exempt d'exploitation, le socialisme désenchaîne les énergies créatrices des hommes, mais pour que celles-ci puissent se manifester de façon plénière et efficiente, il est besoin d'un mécanisme politique, d'un cadre d'institutions démocratiques, susceptibles d'améliorations continuelles. La démocratie est, ensuite, *un problème de culture et de connaissance*, car, surtout dans le contexte de la révolution technico-scientifique, au début, une participation consciente et efficiente des masses à l'organisation et à la direction de la société suppose la connaissance approfondie et la maîtrise des processus de la vie sociale, économique, spirituelle. Elle est, de même — et au plus haut point — *un problème d'éthique*, visant non seulement le perfectionnement des rapports sociaux, mais aussi des relations interhumaines directes, la formation d'un climat spirituel propice à l'éducation, à l'exercice d'un comportement démocratique, à l'observation réelle des normes de la démocratie et de la responsabilité. A condition qu'il existe un cadre socio-objectif démocratique, un système mobile de rapports sociaux, l'affirmation effective

des principes démocratiques de coexistence devient une question de climat spirituel, de comportement quotidien. Sous le rapport éthique, l'humanisme socialiste implique donc la formation et le développement de la conscience de soi, tant au niveau de la société qu'à celui de l'individualité. Ainsi conçu, l'humanisme socialiste se rapporte non pas à l'homme considéré isolément, détaché de l'histoire et projeté sur un horizon de rêves, de désirs et de risques utopiques, mais à l'homme intégré à son groupe de travail, à la communauté de sa nation socialiste. Les prémisses sont donc posées pour que l'instauration des valeurs morales, des critères de justice et d'équité bénéficie pour la première fois d'une base objective socio-économique solide, le travail étant apprécié comme la valeur humaniste «nucléaire», comme un facteur de civilisation et une source de valeurs. En essayant de faire une caractérisation générale de la physionomie spirituelle du nouveau type humain auquel nous tendons, les principaux moments constitutifs nous semblent être une solide instruction scientifique et technico-professionnelle, une conception philosophique rationaliste-humaniste, étayée sur la compréhension matérialiste-dialectique du monde, une conscience morale et politique élevée, un haut niveau de culture, une perspective optimiste concernant les problèmes du développement futur de la vie de l'homme.

Sous le rapport culturel-axiologique, l'humanisme socialiste se fonde sur le fait que toutes les mesures préconisées, tous les objectifs énoncés poursuivent l'enrichissement non seulement du milieu technique de la civilisation, mais aussi du milieu axiologique de la culture, avec ses inépuisables gisements de pensées et de sentiments, avec la force cognitive et transformatrice de la conscience. Sous le prisme de la société socialiste multilatéralement développée et du passage à la civilisation communiste, le processus d'homogénéisation de la société du point de vue de la condition humaine matérielle, objective, va de pair, sur le plan subjectif de la conscience, avec un processus complémentaire de différenciation spirituelle. Relation dialectique entre l'homme, en tant que subjectivité, et le monde de son existence, en tant qu'objectivité, la culture comporte deux dimensions d'une valeur inégale dans l'histoire des différentes civilisations. Il y a, d'une part, la dimension objective de la culture, le fait qu'elle constitue un moyen de connaissance de la domination du monde objectif, naturel et social (les progrès de la connaissance se matérialisent surtout dans le domaine de la technique, mais celle-ci ne s'accorde pas toujours avec les exigences subjectives du perfectionnement spirituel). Et de l'autre, la dimension subjective de la culture, celle qui se rapporte à notre univers intérieur, à notre besoin de connaissance et de développement spirituel supérieurs. L'unité entre ces deux aspects ne s'accomplit pas de façon automatique, indépendamment du régime social, des conditions sociales dans lesquelles les hommes déploient leur activité. Une parfaite conciliation de ces aspects, leur synthèse créatrice, qui constitue la véritable révolution spirituelle de l'homme, ne devient néanmoins possible que dans une civilisation d'une cohésion sociale homogène, d'un bien-être matériel et spirituel élevé au profit de tous les membres de la société, telle que l'est la civilisation de type communiste.

L'humanisme socialiste implique, en conséquence, des mutations de fond dans le système des valeurs et dans leur hiérarchie. Au cours du processus global de développement de la conscience socialiste, les valeurs politiques et les valeurs morales passent au premier plan. Ainsi l'idée d'un monde meilleur, plus juste,

plus humain, est détachée de la zone des desiderata humanitaires-abstraits et intégrée à l'univers de la connaissance, de la valorisation et de l'action. La vie, l'histoire attestent que c'est uniquement dans la société communiste qu'est réalisé l'humanisme authentique. Humanisme qui aide les hommes à accroître la densité du milieu spirituel, à accéder à cet état de « poesis » où l'homme, contrôlant ses rêves au moyen de la raison, fait de la raison un instrument du rêve. Et nous nommons « poesis » l'attitude où le plan idéal et le plan réel de l'existence humaine se trouvent dans un rapport d'équilibre dynamique, également opposé au scepticisme désarmant et aux illusions de la certitude absolue, à la mentalité fixiste, selon laquelle sujet et objet, individu et société, idéal et réalité pourraient s'harmoniser une fois pour toutes. Le destin de l'homme consiste à aller continuellement au-delà de ce qui existe, à s'auto-dépasser par la création et l'aspiration à l'idéal, par la transformation de l'idéal en un but concret, en un ressort de sa pensée et de ses actions.



MARCEL CHIRNOAGĂ: Homo faber

MULTILATÉRALITÉ ET HARMONIE

par MIRCEA MALIŢA

De l'examen de la contribution roumaine au développement des idées contemporaines se dégage un concept qui occupe une place cardinale. La *multilatéralité* est un concept-clé, aidant à appuyer sur des bases solides les actions de transformation de notre société et le langage politique de chez nous l'a assimilé sur une très large échelle. Réaliser la société socialiste multilatéralement développée implique en premier lieu un puissant accroissement des forces productives, sur la base des conquêtes de la révolution technico-scientifique, afin de pouvoir assurer l'accroissement continuel de la production de biens matériels en vue de satisfaire largement aux nécessités de consommation du peuple tout entier, ainsi que le développement multilatéral de la société. L'énumération des directions dans lesquelles on agit pour sa réalisation démontre la projection de ce même concept, fait pour entraîner *chaque* sphère d'activité économique et sociale, depuis le développement proportionnel de *toutes* les régions, le développement harmonieux de *toutes* les branches de l'économie, l'utilisation de *toutes* les ressources matérielles et humaines, jusqu'à l'élévation du niveau général de civilisation de la vie matérielle et spirituelle du peuple tout entier.

Ce serait commettre une faute que de croire que multilatéralité est une simple antithèse à unilatéralité et qu'on oppose à « un seul facteur », « tous les facteurs ». La multilatéralité est, dans notre conception, indissolublement liée à l'existence d'une conception unitaire qui, d'un côté, assure la proportionnalité, les rapports justes, l'harmonie, la rationalité, l'équilibre du développe-

ment, et d'un autre, met les accents, fait la sélection des priorités et attribue les pondérations requises par chaque étape.

Multilatéralité n'est pas éclectisme. Elle a derrière soi une activité consciente, un plan unique, une direction et une organisation unitaires, garants de la concentration des efforts du peuple dans les directions décisives du progrès matériel et spirituel, de l'union et de la coordination rationnelle, avec un maximum de rendement, des forces de la société. Dans son discours à la Conférence nationale de la recherche scientifique et de la projection (1974), le président Nicolae Ceaușescu qui a accordé un rôle important au concept de multilatéralité élaborant, dans ses ouvrages, sa signification politique et stratégique, montre que « pour édifier la société socialiste multilatéralement développée et communiste, il faut assurer le développement harmonieux, unitaire de tous les secteurs d'activité, trouver une solution aux contradictions qui peuvent conduire à des dérèglements, à un déséquilibre entre un secteur et un autre, créer des difficultés dans la marche en avant. »

La multilatéralité est non seulement un attribut primordial de l'étape actuelle de développement de notre société, mais elle a encore des ramifications plus larges, élucidant nombre des positions adoptées par la pensée et la pratique roumaines. Il faut s'attendre à ce que le principe marxiste, qui fait que le développement de la conception sur la vie et la société se produise en étroite liaison avec la pratique de la transformation sociale, s'illustre également dans ce cas et qu'on voie le concept de multilatéralité se manifester sur plusieurs plans, tels que: la connaissance, la formation humaine, le type d'humanisme et la forme de société, en tant qu'objectif d'une étape donnée.

Peu de concepts sont plus fertiles et plus actuels. On peut vérifier la capacité d'explication et d'action de ce concept en le rapportant aux résultats de base des sciences et aux grands mouvements d'idées qui, dans le monde contemporain, se dressent contre les limites et les contraintes de la société capitaliste, contre le mode capitaliste de production et de vie.

Sur le plan de la connaissance, le progrès des sciences contemporaines atteste le grand nombre de sujets nouveaux qui se situent à la frontière de plusieurs disciplines classiques ou qui impliquent le concours de plusieurs branches. La multi-disciplinarité, la pluri-, l'inter- et la trans-disciplinarité sont des traits actuels de l'effort scientifique et correspondent à une nouvelle étape dans le développement de la connaissance scientifique. On constate que les thèmes de grande créativité se trouvent moins à l'intérieur des divisions classiques qu'en marge de celles-ci, là où la zone de contact avec d'autres disciplines est maximale.

La multilatéralité en matière de science suppose le dépassement de l'ancienne division qui s'est accentuée par suite des investigations hautement spécialisées et d'une grande profondeur. Présentement, la créativité tire sa source surtout des associations provoquées par le contact des sciences, par le transfert des méthodes, par l'isomorphisme des modèles et leur circulation. Après des siècles d'accumulation fractionnée des résultats fournis par les sciences de la nature, le besoin d'une synthèse se fait sentir avec plus de force que jamais. C'est justement dans ce sens que la Roumanie encourage le travail d'équipe, l'approche générale, globale et systématique des problèmes. Toutes les grandes tâches de la société: énergie, environnement, cellule, atome, ordinateurs, cosmos, océans réclament des efforts en vue de la création de nouvelles associations entre les sciences.

La multilatéralité dans la science conduit à la vision globale et de système. Les chercheurs du domaine des sciences et de la philosophie de Roumanie se sont proposé d'approfondir la nouvelle méthodologie des sciences et les conséquences qu'implique la révolution technico-scientifique pour la société aussi bien que pour la pensée. Des équipes inter-disciplinaires ont été créées qui ne constituent qu'un commencement. Si ce point de vue ne se manifeste pas encore pleinement dans l'enseignement supérieur, il trouve par contre de plus en plus place dans l'enseignement de perfectionnement, où l'abord multidisciplinaire constitue un impératif auquel on obéit de plus en plus.

Passons maintenant au plan de la *formation humaine*. De même qu'en matière de connaissance, la multilatéralité représente une source de créativité, de même en matière de formation et d'éducation elle constitue un puissant levier de l'adaptabilité et de la mobilité. La dispute entre spécialisation et formation polyvalente, caractéristique de toutes les réformes de l'enseignement du monde entier, a été résolue en Roumanie en faveur d'une polyqualification; on a adopté le schéma d'un tronc commun d'enseignement général prolongé par une spécialisation ultérieure, assez élastique celle-ci pour laisser au jeune la possibilité de s'adapter à plusieurs professions ou exigences, imposées par la dynamique élevée de notre société et de l'édification économique et sociale. « Tous les jeunes doivent être aidés — disait le président Nicolae Ceaușescu — à acquérir un large horizon de préparation professionnelle, une qualification complexe afin de ne pas se voir mis dans la situation de n'exécuter que des opérations limitées et devenir de simples instruments du processus de fabrication. »

La formation étroite, dans l'esprit d'une spécialisation avancée et rigide, est typique pour une société dont le mécanisme est orienté vers le rendement immédiat. Mais même ce rendement de la durée brève, recherché par les entreprises capitalistes, s'avère peu profitable dans les conditions d'une transformation rapide de la production.

Le socialisme est, par contre, en faveur d'un rendement de longue durée, qui ne réclame pas la sacrification cyclique des individus aux moments de reconversion des forces productives ou de transformations dans l'organisation sociale de la production. Par un développement plurivalent on assure aussi bien la mobilité sociale que la diminution des pertes provoquées par les spécialisations dépassées. Le Programme du Parti Communiste Roumain présente avec l'explication suivante la nécessité d'orienter à l'avenir nos écoles vers un enseignement: « La polyqualification, la capacité de passer plus aisément d'une spécialité à une autre, d'une activité à une autre représentera une transformation qualitative dans le caractère de la division du travail, contribuant aussi bien au développement libre de la personnalité humaine, qu'à la satisfaction dans des conditions supérieures des intérêts et des exigences généraux de la société. » Par un enchaînement naturel nous arrivons ainsi au troisième plan de manifestation de la multilatéralité, et notamment à son rôle dans la définition et la réalisation de l'*humanisme socialiste*. En effet, l'affirmation pleine et entière de la personnalité humaine figure au nombre des objectifs les plus clairs et les plus catégoriques de la marche de la société vers ses formes supérieures. La réalisation de l'homme dans toutes les directions, sans entraves, non mutilée par les contraintes extérieures et par le raisonnement économique imposé, a été l'un des plus pathétiques désiderata du marxisme et a servi au parachèvement d'un portrait de l'homme qui a toujours inspiré ses adhérents. Au contraire, dans l'assimilation limitée de

certaines habitudes nécessaires au processus de production, qui font que l'homme se retrouve prisonnier du vaste engrenage des machines comme l'une de ses pièces composantes, on a vu une source de l'aliénation, de la domination de la société par ses produits et par son mécanisme de fonctionnement.

L'aliénation tant discutée, figurant dans tout diagnostic des maladies de la société capitaliste d'aujourd'hui, est due à cette domination de l'homme par le processus extérieur, hostile et étranger, de production des objets, par son inexorable fixité dans ce processus qu'il ne peut influencer ou diriger. Dans la vision marxiste, l'objectif d'un développement parfait et d'une libre manifestation des facultés physiques et spirituelles de l'homme a toujours accompagné celui d'une vie prospère, qui assure à tous une existence parfaitement satisfaisante. La science moderne met en relief le besoin qu'a l'homme d'une ambiance riche. Elle souligne le fait que l'homme, créature qui requiert un riche impact sensoriel, exige, biologiquement, un milieu complexe qu'il puisse influencer.

L'un des débats les plus acharnés qui se déroulent de nos jours porte sur les relations existant entre la technique et l'homme. L'humanisme socialiste suppose que « la division actuelle du travail sera remplacée par une autre, nouvelle, dans le cadre de laquelle la force de travail ne sera pas subordonnée à la technique, mais celle-ci sera subordonnée au développement de la capacité créatrice de l'homme* ». Cette nouvelle division du travail suppose également la capacité de l'homme de se détacher d'une place fixe dans le processus technologique, de maîtriser et contrôler ce processus par sa connaissance supérieure, englobante. L'automatisation et les machines à calculer sont un élément matériel nouveau de la révolution technico-scientifique, qui élève l'homme à une nouvelle fonctionnalité, le délivrant des anciennes contraintes et limitations. Le travail non automatisé crée un certain mode d'intégration de l'homme avec la machine, intégration où il ne représente qu'un simple facteur d'exécution mécanique de certains objets que la machine reprend ensuite à son compte. L'automatisation, par contre, est une phase d'intégration nouvelle, durant laquelle les activités cérébrales se rattachent au processus de direction, d'orientation de la production, l'homme ne pouvant plus être imité par la machine et leurs fonctions n'étant plus interchangeables. C'est le point de départ d'une véritable libération et de la réalisation d'un desideratum d'un authentique humanisme. Le développement multilatéral de l'homme est le facteur d'amplification d'une vie, sans cela simplifiée et monofonctionnelle; il confère à l'existence physique et spirituelle de l'homme de nouvelles dimensions. Le nouveau type d'humanisme, basé sur la multilatéralité, garantit la réalisation intégrale de l'être humain.

Le quatrième plan sur lequel se manifestent les effets du concept de multilatéralité est celui de la *forme de la société* que la Roumanie parachève et réalise présentement. Montrant que l'objectif de l'avenir ne saurait être réduit à la simple réalisation d'un puissant développement économique du pays, le président de la Roumanie disait: « Nous nous proposons d'assurer un développement multilatéral de la société, l'épanouissement de tous les côtés de la vie

* Radu Florian, *Réflexions sur la philosophie marxiste*, Editions politiques, 1974, p. 253.

sociale, de l'économie aussi bien que de la science et de la culture, le perfectionnement de la direction, la formation de l'homme nouveau, la promotion de l'éthique et de l'équité sociales. Aussi considérons nous que la formulation de l'édification de la société socialiste multilatéralement développée en tant qu'objectif fondamental du parti correspond parfaitement à l'actueile étape historique. » La multilatéralité est la réponse adéquate à la diversité qui est la caractéristique des données naturelles et des faits sur lesquels tout plan de développement est greffé.

Le front de la construction est aujourd'hui en Roumanie un *front total*, où aucun aspect n'est négligé, où la lutte pour le développement se poursuit sur tous les plans, sans exception. Bien que chaque étape ait ses priorités, il n'est pas moins vrai que dans la pratique roumaine de la construction du socialisme a été abordée toute une gamme d'objectifs destinés à entraîner un accroissement de la richesse matérielle et spirituelle, une amélioration des conditions de vie et de travail, une avance plus marquée vers un idéal de vie complexe. On n'a pas omis non plus cet avenir plus lointain où la société sera homogénéisée, en grande partie probablement par suite de la suppression des différences essentielles existant entre la ville et le village, entre le travail physique et le travail intellectuel, et transformée en une communauté d'hommes libres possédant un niveau semblable de développement de la conscience et de formation, à même de remplir n'importe quel rôle dans la division du travail social.

Il nous faut remarquer que, sous différentes appellations, la multilatéralité constitue partout dans le monde un desideratum de la pensée actuelle. Les économistes qui se sont occupés du phénomène du sous-développement, tels G. Myrdal ou J. Tinbergen, ont mis en lumière la structure unilatérale de la production dans les pays faiblement développés qu'elle astreint à jouer un rôle d'exportateurs de certaines matières premières. Les phénomènes de conjoncture manifestés dans les fluctuations des prix ont montré, au cours de quelques décennies, combien gravement peuvent être affectés les pays de monoculture. L'élimination de leurs relations de dépendance économique, leur développement accéléré, l'obtention d'un nouveau statut dans la division internationale du travail par la création d'un nouvel ordre économique et politique mondial impliquent, pour les pays en cours de développement, la valorisation de toutes les ressources, la diversification de la production et un développement multilatéral. La corrélation entre la défense de l'indépendance, de la sécurité économique et du développement, d'une part, et l'élimination de l'unilatéralité imposée par les relations impérialistes et colonialistes, d'autre part, est tellement grande que l'on peut affirmer que la lutte des pays en cours de développement pour le progrès ne fait qu'une avec la lutte pour l'affirmation de leur droit à un développement multilatéral.

Très nombreux sont les auteurs de différentes écoles qui déplorent les effets négatifs de la spécialisation, démontrent le caractère directement proportionnel de la spécialisation et de la vulnérabilité et expliquent les grandes catas-

trophes de l'histoire ou de la biologie par le caractère profondément specialisé, adapté mais non adaptable, des espèces ou des sociétés. Un véritable cri en faveur de la connaissance globale et intégrée, opposée aux points de vue sectoriels et fragmentés monte de nombreux écrits critiques, philosophiques ou scientifiques. Le caractère unidimensionnel de la société capitaliste est dénoncé en termes vigoureux en tant que source d'aliénation et de déclin. La question qui se pose est de savoir dans quelle mesure ces idées légitimes se laissent traduire également sur le plan de l'action, lorsque la fragmentation et la vision sectorielle sont profondément implantées dans la structure de la société et inséparables du caractère des relations de production, qui impose la division et un abord unilatéral?

Dans la société capitaliste, les fonctions intégratrices de la société sont déficitaires; le capitalisme est par définition un monde de sous-systèmes conflictuels et en concurrence. Aussi avons-nous des raisons de croire qu'un concept avancé, inséparable de la pensée marxiste, se situe chez nous sur un terrain fertile, dans le contexte des efforts faits pour l'édification d'une société socialiste multilatéralement développée. Il est donc légitime de considérer que, dans le spécifique de la contribution roumaine à l'enrichissement de la théorie marxiste-léniniste, un rôle important a été celui de l'adhésion constante, persévérante et créatrice au concept de multilatéralité.

CONSTANTIN LUCACI: La voie de la lumière

P E R M A N E N C E S

Petite anthologie de la pensée roumaine

La montagne n'a pas besoin de la montagne, mais l'homme a besoin de l'homme.

Frère uni au frère : citadelle imprenable.

Plus l'un l'autre se vont aidant, plus leur amour est grand.

Si l'on aide son prochain, en profite tout un chacun.

L'homme est pareil à un puits : plus il fait de bien, plus il lui vient.

Vêtements propres, mêmes vieux, parent plus qu'habits précieux.

L'étude est un trésor dont le travail est la clé ; garde-toi bien de l'égarer.

La vertu s'acquiert au prix du travail, de la persévérance, de dures peines, mais après on peut s'en parer.

C'est la faute qu'il faut haïr et non pas le coupable.

Vis en paix avec ton voisin, qu'il soit très grand ou qu'il soit nain.

Si ta main n'est pas propre, ne la tends pas à qui veut la serrer.

Quiconque sait patienter saura bien avancer.

Hâte-toi d'écouter mais réponds lentement / Et si tu es fâché, tarde encore plus longtemps.

Lent à la colère, rapide à la pitié, prêt à la mansuétude, fidèle à la parole.

Tais-toi ou alors dis quelque chose de meilleur que le silence.

Exprime-toi en homme jeune, mais avec des mots d'homme âgé.

Sacrifie-toi pour ton ami, mais à ses crimes point ne t'unis.

Louange chantée par le peuple est le plus grand honneur.

Non pas l'action selon la gloire, mais la gloire selon l'action.

Proverbes populaires

Ne vivez pas comme le coucou qui fait couver ses œufs par d'autres oiseaux, soyez comme des aigles et veillez sur votre nid.

. . . Celui qui est vraiment roi ne doit pas avoir de parenté, mais de loyaux serviteurs (. . .) En vérité, si les hommes qui sont de haut lignage ou bien de vos parents (. . .) s'avèrent bons et capables, il est bien de les avoir pour conseillers (. . .) Mais si ceux qui sont pauvres font preuve de zèle à votre service, ne les placez pas au-dessous des fils de boyards, soyez au contraire proche d'eux, parce que c'est d'eux que vous aurez besoin et ce sont eux qui vous serviront de toutes leurs forces. Si parmi les pauvres il se trouve un homme meilleur qu'un autre, de haut lignage ou de votre parenté, ne donnez pas la place d'honneur à celui qui n'en est pas digne, mais à celui qui la mérite, même s'il est pauvre.

Et s'il occupe sa haute dignité avec probité, il convient de le mettre à l'honneur plus que tout rejeton de boyards mais incapable.

. . . Tout d'abord débarrasse-toi de la colère et de la paresse, car l'homme coléreux et paresseux ne saura jamais rendre justice au pauvre. Et assujettis bien fort ton intelligence dans ta tête, pour qu'elle n'oscille pas comme le roseau quand souffle le vent (. . .) Car Dieu vous a élu et vous a placé devant les hommes comme une source d'eau pure ; non pas pour que vous soyez doux pour les uns et amer pour les autres, mais pour que vous soyez bon juge de leurs actions à tous.

Des *Enseignements à son fils Théodosie* de **NÉAGOE BASARAB** *

Que peut-il y avoir de plus beau dans la vie des mortels qu'un grand nombre d'amis? Et qu'y a-t-il de plus agréable que l'amitié constante d'hommes qui se surpassent les uns les autres en vertus?

. . Je ne saurais concevoir qu'on puisse être heureux et jouir de sa santé aussi longtemps qu'on vit loin de sa patrie, sous des cieux étrangers. D'autres font des pieds et des mains pour pouvoir mener une vie paisible dans la patrie où ils ont grandi et où ils jouissent de tous les honneurs et de tous les avantages : ils s'efforcent d'orner leur patrie de la vertu et de la sagesse qui leur ont été départies (. . .) Bien que partout où tu as voyagé tu aies été un ornement de prix et que grâce à tes remarquables vertus et à tes qualités morales tu aies fait l'orgueil de ta patrie, non moins que si tu y avais passé toute ta vie, il se peut cependant que d'une certaine façon ta patrie ait à se plaindre de toi : elle n'a pas ressenti ton estime et n'a tiré aucun avantage de toi, du moment que tu l'as quittée et que tu ne l'as pas honorée de ta présence.

NICOLAUS OLAHUS (1493—1568)
humaniste, diplomate

Les choses que font les souverains seuls selon leur pensée ou les bruits sont rarement utiles, car l'homme qui peut se passer de conseils n'est pas encore né ; et bien qu'ils aient parfois raison, ils ne peuvent en être sûrs avant que leur opinion n'ait été renforcée par d'autres, sous forme de paroles ou d'avis. Donc si ce que tu as pensé être juste, se trouve confirmé par deux ou trois autres, tu peux être sûr de ne pas te tromper. Mais si tu es seul à croire qu'une chose est bonne alors que tous les autres disent qu'elle ne l'est pas, arrête-toi, car il est sûr que tu te leurres.

MIRON COSTIN (1633—1691)
chroniqueur

Il faut encore savoir que toutes les choses en ce monde connaissent trois étapes, c'est-à-dire la montée, la stagnation et la descente, ou comme le disent d'autres : l'accroissement, la stagnation et le départ. Donc il n'y a aucune chose qui ne les traverse, mais certaines sont franchies rapidement, d'autres moins ; il vient cependant un moment où toutes les choses finissent par atteindre leur état final, c'est-à-dire par se décomposer et disparaître. Donc, puisqu'il

* Voïévode roumain (1512-1521)

en est ainsi, les royaumes, les empires, les richesses, la gloire, tout cela subit ce même sort. Mais toute action juste, bonne et sage a le bonheur de laisser d'elle bonne mémoire et d'être un exemple pour les justes, les bons et les sages qui venant plus tard, pourront se guider sur ses principes.

CONSTANTIN CANTACUZINO STOLNICUL (1650—1716)
diplomate, historien et géographe

Une parole utile et désagréable est comme un médicament écœurant, mais bienfaisant au corps du malade.

L'audace des vaillants est un mérite si elle est sensée, mais si elle ne tient compte de rien, elle se nomme folie.

Toute l'humanité et tout ce qui est meilleur dans l'homme se concrétise dans des actions consistant à aider le faible et à fournir un modèle à l'ignorant, non seulement au moyen de paroles, mais par des exemples vivants.

Il n'existe rien de plus précieux que de transformer la mésentente en entente, et ce succès est d'autant plus digne de louanges qu'il s'accomplit plus rapidement.

Sacrifie-toi et bats-toi pour ton pays, mais pas pour subjuguer un Etat étranger.

Malheur au pays où l'on commence par le fouet et l'on finit par le gourdin.

Pour qu'un peuple soit honoré et apprécié au plus haut degré, point ne suffisent son ancienneté, le grand nombre d'habitants ou l'étendue du pays où il vit, pas plus que sa place sur la surface arrondie de la terre ; pour atteindre ce degré, il faut aussi qu'il ait de bonnes mœurs, qu'il tienne l'honneur en haute estime, qu'il fasse l'effort de l'acquérir en même temps que l'instruction et les qualités sans lesquelles les habitudes mauvaises et primitives ne sauraient être changées.

DIMITRIE CANTEMIR (1673—1723)
érudit encyclopédiste

L'aide la plus efficace pour la réalisation des belles actions, c'est la richesse de la pensée, car plus tu cultiveras et perfectionneras ton intellect, plus tu seras à même d'accomplir de beaux faits (. . .) Pour y parvenir, je ne sais que ceci : c'est que quiconque vise à bien agir doit réfléchir profondément et observer attentivement ce que l'expérience nous apprend. Car il est dans la nature humaine de craindre ce que nous voyons de nos yeux plus que les lois qui nous commandent de vivre d'une manière correcte. Il y a déjà longtemps que les gens instruits ont affirmé que l'expérience d'une vie vertueuse et l'exemple des bonnes actions nous enseignent à bien agir et bien travailler. Et que l'expérience soit nôtre ou étrangère, il nous la faut connaître effectivement par nous-mêmes ou par l'intermédiaire de ceux qui l'ont vécue.

SAMUÏL MICU (1745—1806)
philologue et historien

Il est clair que plus l'homme est mieux doté en fait de physionomie et de qualités, et plus son pouvoir est grand sur toutes les autres créatures de la terre, qui se soumettent à lui comme à un Dieu et qu'il domine et utilise à son gré (. . .) d'autant plus élevé et plus sacré doit être le but dans lequel l'homme a été créé. Ce sont là des fins auxquelles les mortels ne peuvent parvenir s'il

leur manque une bonne éducation et une culture adéquate aux hommes, car on sait qu'il est plus aisé d'être le serviteur de vingt sages que d'être le maître de deux idiots, entêtés, cervelles d'oiseau et têtes de courge, infatués par-dessus le marché.

GHEORGHE LAZĂR (1779—1823)
érudit, réformateur de l'enseignement

Quiconque a le souci de voir son peuple éveillé, vif, indépendant, doit faire en sorte que les devoirs de ce peuple lui paraissent des droits résultant de ses mobiles propres, de sa volonté en toute indépendance. Dans ce cas, non seulement le devoir est mieux rempli, mais il ennoblit et élève plus encore celui qui l'accomplit. . . Mais pour se conduire selon les normes du droit, il faut le vouloir, et pour le vouloir il faut les connaître. Mais il est inutile de connaître ses droits avant de connaître ses devoirs. Il faut savoir ce qui est permis. Si on le sait, on sait alors aussi ce qui ne l'est pas. Si l'on est instruit des obligations qu'on a envers les autres, on l'est tout autant de ce que les autres vous doivent. Voilà pourquoi la connaissance de nos droits doit être mise en lumière, ne pas rester ignorée et couverte des ténèbres de l'ignorance. Quel est mon droit? Que dit la loi? C'est ce que tout un chacun doit savoir. Et c'est tout aussi nécessaire que la conscience de ses devoirs. Un peuple qui ne connaît que ses devoirs et auquel ses droits sont inconnus ne vit pas par lui-même, c'est une volonté étrangère qui vit en lui.

ŞTEFAN LUDWIG ROTH (1796—1849)
historien et penseur allemand de Transylvanie

De même qu'en dynamique on mesure, on juge, on apprécie correctement la force matérielle selon son effet, il est juste que la force spirituelle soit jugée d'après ses résultats, c'est-à-dire d'après son action favorable au bonheur public.

La doctrine du bonheur est la doctrine du mouvement qui embrasse tout l'univers. Son but est de créer sur Terre un âge d'or, où seuls les adorateurs de l'or perdent le sens de leur vie.

Personne n'aime, n'apprécie et ne favorise plus que moi la nation roumaine, et j'aime en elle *l'homme* exactement comme dans la nation magyare ; j'accepte avec plaisir et crois trouver et reconnaître en elle l'un des rejetons les plus véritables, les plus purs, si longtemps opprimés, mais heureusement doués d'une inépuisable force de vie, de souplesse et de gaieté, du peuple roumain d'autrefois.

JÁNOS BOLYAI (1802—1860)
mathématicien magyar de Transylvanie

. . . A juger l'homme d'une manière profonde et philosophique, selon sa manière d'être et selon les nécessités correspondant à sa structure, on en conclut que pour être heureux, il a besoin d'une éducation portant sur trois plans : la pratique d'un métier, la connaissance de la science et l'étude de la morale. . .

ION HELIADE RĂDULESCU (1802—1872)
écrivain, linguiste et homme politique

La civilisation est donc la réunion des victoires scientifiques et des victoires politiques. Voilà pourquoi la première conséquence à en déduire est que quel que soit le progrès de l'homme en art, en science, dans l'industrie, il ne peut s'agir d'une civilisation entière s'il ne conquiert pas ses droits comme citoyen. Une deuxième conséquence, c'est que plus augmente le nombre de

citoyens appelés à bénéficier en commun des droits sociaux, plus s'élargit le cercle de la civilisation. On peut donc être parfaitement sûr que l'idée de civilisation, qui l'emporte sur toutes les autres, est celle qui appelle tous les hommes à prendre place dans la grande collectivité sociale, autrement dit l'idée que tous doivent être égaux. L'affirmation banale selon laquelle les Etats périssent par excès, c'est-à-dire par trop de civilisation, n'est pas difficile à réfuter. Pour ceux qui ne voient dans la civilisation que le luxe et les vices que celui-ci entraîne, ce paradoxe peut avoir quelque chose de logique ; mais ils font erreur en ne voulant pas connaître le principe de la civilisation et, par là, ils se trompent aussi sur ses suites. Ainsi que je l'entends et que l'ai montré, la civilisation s'appuie sur la justice ; et jamais un Etat n'a péri par excès de justice. Au contraire, la chute des empires a toujours été précédée de quelque grande iniquité qui la justifiait à l'avance et réclamait un terrible châtiment.

MIHAÏL KOGĂLNICEANU (1817—1891)
historien, écrivain et homme politique

Les Etats les plus éclairés du monde se ruinent en préparatifs de guerre, convaincus qu'ils sont que le moyen de vivre en paix consiste à avoir peur les uns des autres. Parfois l'iniquité de certains Etats va jusqu'à chercher par tous les moyens à empêcher le développement des petits pays et à étouffer leurs aspirations nationales. L'avidité et la mégalomanie de certains grands Etats vont jusqu'à entraver la marche régulière du développement des petits, en se mêlant de leurs affaires intérieures et en excitant les passions des partis les uns contre les autres, en ne leur permettant même pas l'expression de leurs aspirations les plus naturelles et les plus légitimes.

C'est du travail que dépend aujourd'hui le développement d'une nation ; c'est en lui que résident l'amélioration de l'état matériel et moral de l'homme, la considération dont il peut jouir dans le monde, ses relations dans la société, les amis qu'il se fait, la femme qu'il épousera, en un mot le bonheur, l'indépendance de l'homme.

ION GHICA (1817—1897)
écrivain, économiste et homme politique

L'homme a pour tâche de se perfectionner. . . Aussi celui qui ne tend pas à la perfection se pervertit et la perversion est le début du malheur. Celui qui n'accomplit pas d'actions fraternelles n'est pas loin de devenir injuste. L'homme injuste se livre bien vite à toutes sortes de débauches, il écoute ses mauvais instincts, et ses vices font de lui un imbécile malveillant. Aucun malveillant n'est heureux. Le méchant souffre même au milieu des richesses et jamais son âme n'est en paix. Aussi le bonheur sur terre réside-t-il dans l'accomplissement de la tâche pour laquelle nous sommes nés, celle de travailler sur nous-mêmes et sur nos semblables pour nous rendre meilleurs. . .

Ouvrons l'histoire, le livre des témoignages du passé et, éclairés par sa philosophie, nous verrons que depuis des siècles la nation roumaine n'a pas végété, n'est pas restée sur place, mais qu'elle est allée de l'avant en se transformant et en luttant sans cesse pour le triomphe du bien sur le mal, de l'esprit sur la matière, du droit sur la contrainte, pour la réalisation, en son sein comme dans l'humanité entière, du droit et de la fraternité, ces deux fondements de l'ordre absolu parfait, de l'ordre divin.

NICOLAE BĂLCESCU (1819—1852)
homme politique, historien, économiste

Que l'on fasse connaître au public tous les obstacles rencontrés par le gouvernement pour mener à bonne fin les œuvres fondées sur la justice et le peuple saura le soutenir et sera toujours prêt à verser son sang pour le bonheur de la patrie.

Le sentiment national ne naît pas, comme le disent les cosmopolites, de la haine envers les étrangers lorsque la nation est ignorante et barbare !. . . Non, le sentiment national découle de la justice, des intérêts communs d'une société humaine. Le sentiment de la nationalité s'affaiblit lorsque la société cesse d'intéresser à son bonheur tous ceux qui la composent en les rendant eux-mêmes heureux. On est fier de sa patrie lorsqu'elle se couvre de gloire, on est heureux lorsque la patrie est heureuse et lorsqu'elle est là où l'individu est libre, protégé, respecté, éclairé, là où il fait bon vivre.

DIMITRIE BOLINTINEANU (1819—1872)
écrivain

La lutte fortifie le faible et le danger grandit le fort. . . Toute bonne chose a son revers. . . Aussi la liberté a-t-elle de nombreux ennemis. . . parce qu'elle est la partie la plus belle, la plus féconde de l'héritage ancestral. Ce n'est pas l'or qui constitue la richesse des nations, ce n'est pas le manque de richesse qui constitue la pauvreté des hommes. Périssables sont les richesses faites d'or ; la pauvreté laborieuse, elle, est une richesse qui ne se peut ravir ; le travail est richesse éternelle.

ALECU RUSSO (1819—1859)
écrivain

Le bonheur de la vie ne dépend ni de la multitude des besoins, ni des moyens de les satisfaire ; il dépend de la mesure en laquelle nous sommes capables de nous oublier nous-mêmes, et oubliant ainsi les besoins de notre être propre, de prendre part aux joies ou aux douleurs d'autrui.

IOAN SLAVICI (1848—1925)
écrivain

Il n'existe pas d'hommes plus implacables et plus durs que ceux qui n'ont d'autre préoccupation que leur propre malheur.

La liberté véritable et l'indépendance économique sont deux notions identiques.

Ce qu'il faut encourager dans une société humaine, ce sont les hommes de caractère. L'énergie de leur centre de gravité et la ligne droite de leur mouvement ascensionnel doivent être déchargées des fardeaux trop lourds. Pareils au point d'appui que demandait Archimède pour soulever la terre, les caractères fermes sont des pivots autour desquels tournent les choses du monde. Il est vrai qu'ils sont souvent le résultat du mouvement social.

MIHAÏ EMINESCU (1850—1889)
poète et prosateur

Pour être utile, l'homme de mérite ne doit s'isoler ni de ses semblables ni de ses proches ; son esprit doit animer, convier, éveiller en premier lieu ceux qui l'entourent, afin que, sous son impulsion, les gens de nature indifférente secouent le joug de l'inertie et s'élancent vers un avenir meilleur.

ALEXANDRU ODOBESCU (1834—1895)
écrivain, historien

Mon plus grand bonheur, c'est que finalement mon travail, loin de pousser à dissension, engage à la fraternité.

BOGDAN-PETRICEÏCU HASDEU (1838—1907)
écrivain, linguiste, historien

Un homme est instruit, mais il ne sait pas tout ; cependant d'autres hommes connaissent les domaines de la science qui lui sont étrangers. Voilà pourquoi nous acquérons l'idée d'une science et, en tant que qualité subjective afférente, celle d'une sagesse, qui, du fait qu'elle englobe tous les cas de science auxquels contribuent tous ceux qui savent et tous les sages, est nommée l'omniscience (humaine). Un homme est fort, mais pas à tous les égards ; cependant, là où sa force fait défaut, un autre peut-être en possède. De même que dans le cas précédent, toute la force et tous les forts font naître en nous l'idée de toute-puissance : celle de l'homme, ou, plus expressément, de la toute-puissance de la nature humaine.

TITU MAÏORESCU (1840 - 1917)
critique, esthéticien et homme politique

La plus haute sagesse que l'on puisse atteindre c'est de voir s'accomplir ce qu'on a prévu.

Lorsqu'un peuple ne possède pas une jeunesse enthousiaste, cultivée et aimant son pays, il est perdu à jamais. Ces jeunes portent l'avenir sur leurs épaules, tout comme autrefois Atlas portait la Terre.

VASILE CONTA (1845—1882)
philosophe

Les mêmes conditions sociales qui engendrent le pessimisme des uns peuvent engendrer l'optimisme des autres. Créant une majorité de vaincus, la lutte pour l'existence crée aussi une petite minorité de vainqueurs (. . .) C'est dans la misère et dans la douleur d'autrui que se trouve la source de leur richesse et de leur gaieté. Peu leur chaut toute la misère du monde, car ils ne la voient pas, il ne veulent pas la voir, ils la nient, à moins qu'ils ne croient la douleur des autres tout aussi fatale que leur gaieté et leur bonheur, à eux. Ces *jouisseurs*, ces philistins modernes, satisfaits et gavés, ne voient devant eux que leur satiété, leurs plaisirs et leur bonheur propre (. . .) Dans son évolution, une organisation sociale produit, d'une part, les anomalies qui la décomposent, tandis que, d'autre part, naissent dans son propre sein, les germes de la future organisation sociale, qui lui est supérieure. Et la société produit de nouveau une classe d'hommes qui représentent les intérêts de la société future, et qui comprennent que celle d'aujourd'hui en engendrera une autre, de beaucoup supérieure, et que la douleur même d'aujourd'hui est la condition du bonheur de demain. Ceux-là aussi sont des optimistes.

CONSTANTIN DOBROGEANU-GHEREA (1855—1920)
sociologue, critique littéraire, esthéticien

Le rayon de soleil qui te chauffe n'est nullement diminué si ton voisin s'y chauffe aussi.

L'admiration n'est pas qu'étonnement. Elle comprend aussi un sentiment d'estime, jailli de l'appréciation de la force déployée, des difficultés surmontées et des résultats obtenus et c'est ce qui en forme l'élément moral et exaltant.

ALEXANDRU VLAHUȚĂ (1858—1919)
écrivain et journaliste

Le travail, principal moteur de la vie humaine, ne consiste pas seulement à faire mouvoir les bras et les jambes, mais aussi à modifier la conscience.

GHEORGHE MARINESCU (1863—1938)
médecin neurologue

Ce qui différencie le diamant du charbon? Ce n'est pas le fait de recevoir plus de lumière, c'est d'en renvoyer davantage.

L'homme véritablement bon est celui qui ne laisse pas se perpétrer le mal autour de lui. La véritable bonté est courageuse.

Quand tu appelles au travail, sois toi-même la pioche en main.

Seule la mort de l'égoïste est totale: il ne laisse rien de lui aux autres.

Celui qui abandonne son pays pour un autre, plus avancé, est comme l'homme qui se choisirait une autre mère parmi des femmes plus belles.

Ce qui te lie au monde, ce n'est pas ce qu'il te donne, mais ce que tu lui donnes.

C'est une erreur de demander du bonheur aux autres au lieu de leur en donner, ce qui te ferait en trouver pour toi-même.

Le meilleur compagnon de route n'est pas celui qui la connaît d'avance, mais celui qui la découvre en même temps que toi.

Que la pitié veille à la porte de la justice, mais qu'elle ne siège pas au tribunal.

NICOLAE IORGA (1871—1940)
historien, écrivain, homme politique

Dans l'indépendance, dans la liberté totale, nous nous sentons plus forts et plus beaux; dans l'indépendance, nous sommes nous-mêmes, différents des autres, fleur nouvelle parmi beaucoup d'autres fleurs dissemblables, chacune d'elles étant la plus belle, la plus remarquable en ce monde.

Le travail est le rythme de la vie. De même que la liberté, il donne la force, la beauté et le caractère propre de notre être. C'est lui qui allume en nous cette lumière céleste à laquelle s'éclairent tous les faibles qui sont autour de nous et qui, reconnaissants, entourent de leur amour la lumière plus forte de notre âme. De même le travail de millions d'ouvriers laborieux éclaire l'humanité comme le soleil en plein midi. Et le rythme éternel du mouvement des mondes infinis du Cosmos peut dignement être comparé, dans ses limites, au rythme perpétuel dans lequel l'humanité se transmet son lumineux labeur d'un siècle à l'autre, d'un millénaire à l'autre.

Tout ce qui est pensée solitaire, torture secrète, souffrance endurée par l'homme qui s'est séparé de ses semblables, ne saurait intéresser personne.

VASILE PÂRVAN (1882—1927)
historien

Les bourgeois lèguent par testament à leurs héritiers des dizaines de millions extorqués au travail des ouvriers. Nous autres, ouvriers, devons léguer à nos descendants la richesse de la culture et de l'organisation qui nous mènera à pas sûrs vers le beau et le vrai, vers le mieux-être.

ŞTEFAN GHEORGHIU (1879—1914)
militant socialiste

Heureux les temps où le meilleur élément d'un peuple trouve un centre, un grand cœur, autour duquel tous se réunissent pour œuvrer, conduits par une pensée, une manière commune de sentir, vers le bien et le progrès de la patrie !

ALEXANDRU D. XENOPOL (1847—1920)
historien

En toute chose il existe un but. Pour y parvenir, il faut se défaire de l'égoïsme.

CONSTANTIN BRANCUSI (1876—1957)
sculpteur

Heureux le créateur qui donne vie à cette harmonieuse et merveilleuse unité entre la personne et l'objet culturel, heureux celui qui réalise la synthèse parfaite entre la force de l'idéal et les nécessités du cosmos spirituel, et qui éprouve la sublime sensation de voir son œuvre encadrée dans le système des valeurs de l'époque !

DIMITRIE GUSTI (1880—1955)
sociologue

Tous les hommes tendent au bonheur, mais tous ne le conçoivent pas de la même façon. . . Nous considérons le bonheur non seulement comme un résultat de la morale, mais comme un stimulant à l'action morale.

L'harmonisation de l'âme avec le milieu social, avec les tendances morales, l'établissement d'un équilibre entre le subjectif et l'objectif — c'est ce qui produit le bonheur. La source du bonheur réside dans la concordance de l'âme avec elle-même et avec le milieu moral et social.

PETRE ANDREÏ (1891—1940)
sociologue et homme politique

Je ne connais pas de limite à ma soif d'entente avec les autres.

NICOLAE TITULESCU (1882—1941)
homme politique

L'artiste dévoile à l'humanité la route de l'harmonie, qui est le bonheur et la paix.

Je dirai mon culte pour le grand facteur vital : le travail patient, quotidien, soutenu, de sorte qu'il cesse d'être un effort pour devenir un plaisir utile (. . .) Repose-toi du travail par le travail (. . .) La paix, source de bonheur (. . .) Le travail qu'on aime — celui qui ne le connaît pas se demande : pourquoi donc est-ce que je vis ?

GEORGES ENESCO (1881—1955)
compositeur

Ne perds pas espoir dans le triomphe de la justice et de la paix. Si ce n'est nous, du moins nos enfants et petits-enfants assisteront-ils à la grande victoire de l'homme sur la bête. La loi de l'évolution ne saurait se démentir.

NICOLAE TONITZA (1886—1940)
peintre et graphicien

Je te pardonne ton pessimisme, à une seule exception près : lorsqu'il s'agit de l'avenir de ta nation, car être pessimiste en ce qui concerne son avenir c'est lui être traître.

En comparant classiquement la vie à un navire voguant sur la mer, on a perdu de vue la partie la plus subtile du rapprochement : un bateau vainc plus facilement les flots s'il est chargé. La vie aussi : les fardeaux que nous portons facilitent notre chemin et rendent plus sûre notre lutte contre les vagues du hasard.

Ne crois pas que tu sois dépourvu d'enthousiasme et de zèle au travail du fait d'avoir découvert que la vie n'a aucun sens ; c'est plutôt le contraire : tu es arrivé à la triste sagesse, que la vie n'a aucun sens du fait que tu es faible et sans élan.

Alors que les parasites de la société seraient en état de nommer « travail » leur respiration, le travail le plus dur paraît pour les élus aussi peu « travail » que leur respiration ou que le battement de leur cœur.

« Connais-toi toi-même », soit ! mais encore pour commencer quelque chose dans la vie, ne faut-il pas attendre de se connaître vraiment. Car en ce cas, ce dicton deviendrait plutôt une épitaphe pour tout le monde.

Il y a des gens qui — de crainte d'abuser en quoi que ce soit — préfèrent ne rien faire. On peut dire à leur propos que leur simple existence est en elle-même un abus.

LUCIAN BLAGA (1895—1961)
poète, dramaturge, philosophe

L'art est un travail parvenu à la liberté et au bonheur.

Un jeune n'a jamais le droit de se plaindre de ce que les circonstances du temps ne peuvent lui donner ou lui refusent. Le sentiment du développement personnel, du progrès intérieur ininterrompu, transforme et embellit le spectacle du monde.

L'originalité est plutôt un point d'arrivée qu'un point de départ.

Nous avons aussi besoin de vérités tristes et amères, parce qu'elles nous incitent à lutter pour modifier un monde où de pareilles vérités peuvent se faire jour.

La beauté suppose chez celui qui la réalise l'affirmation optimiste de la vie, la bonne humeur, la joie et la confiance en la vie.

Le temps est notre maître le plus indiscutable et quiconque dit temps entend la somme d'expériences, parfois payées de sang et de larmes, nécessaires pour parvenir à la connaissance de la valeur d'une idée ou d'une orientation sociale et culturelle.

TUDOR VIANU (1897—1964)
esthéticien, critique littéraire

Rien dans notre nature, dans le paysage de notre terre, dans la fertilité de notre pays, dans la facilité relative de la vie ne peut autoriser chez nous des systèmes d'imitation et des attitudes violentes. Notre âme les repousse et réclame le développement normal, le progrès pacifique conforme à notre nature intime. L'éducation en particulier, tout comme la culture, ne peuvent s'acquérir par imitation ou par explosion.

L'esprit grégaire, l'abandon de la personnalité, l'esclavage de l'irrationnel sont la gangrène de la liberté et l'abdication du pouvoir que l'homme s'est acquis aux heures de souffrance et de lutte.

. . . On ne sert pas son pays par des déclarations d'amour, mais par un travail honnête et, au besoin, par le sacrifice. . . Cela ne signifie nullement la

haine envers d'autres nations, mais le devoir envers la nôtre ; il ne s'agit pas de prétendre à être le meilleur peuple du monde, mais d'une exhortation à devenir un peuple capable et conscient. Travail correct, vie pure, amour de son semblable, accomplissement de nos devoirs — autrement dit action — c'est de cela et non de paroles creuses qu'est fait le patriotisme.

MIHAÏL SADOVEANU (1880—1961)
écrivain

Le mot Honneur s'engrène habituellement au mot Labeur, chacun des mots du couple sauvant l'autre.

Il est infiniment plus facile de manier une fronde ou une lance que d'équilibrer une balance.

Le poème est toujours plus faible que l'aspiration, la page n'est jamais bonne et la vie demande tous les jours à être remaniée.

Retenez qu'une ardeur continuelle et une renonciation aux satisfactions du moment multiplient le pouvoir d'aspirer à quelque chose et font dix hommes d'un homme replié sur soi.

Ne paresse pas, ne t'arrête pas, ne tarde pas : va, et habitue-toi à aller de l'avant, de sorte que la mort te trouve debout et que tu marches après ta mort. . .

TUDOR ARGHEZI (1880—1967)
poète

Celui qui ne peut sacrifier un plaisir immédiat, celui qui renonce à une situation future, brillante mais problématique, parce qu'il brûle d'avoir immédiatement un plaisir, celui-là ne réalisera jamais rien de ses aspirations.

Comme toute valeur, la culture véritable ne s'acquiert pas, mais se conquiert. Sa vérité se constate et se paie d'une expérience sur sa propre peau. Une idée pour laquelle on n'a pas souffert ne vous appartient pas.

L'acte qu'accomplit l'individu est projeté au dehors, dans le monde extérieur. Il y provoque toute une série d'effets, d'influences, de troubles. Pour apprécier la valeur d'un acte dans son intégrité il ne suffit pas de le suivre dans la vie intérieure de l'individu, il faut aussi mesurer ses effets dans l'ambiance. Il peut produire, en dehors de lui, des conséquences pratiques, utiles, ou dangereuses. Il est susceptible, de la sorte, d'être mesuré en des dimensions objectives. Il n'est plus une simple intention, mais un produit réel qui doit être apprécié selon ses résultats. Aussi ce qui intéresse, ce n'est pas seulement le bonheur individuel, c'est aussi le bonheur social. La valeur d'un acte moral doit être appréciée d'après la satisfaction qu'en tire le plus grand nombre (. . .) Les individus normaux sont attirés, fascinés, par la réalisation du but souhaité, qu'il soit ou non suivi d'un état agréable. Le plus souvent d'ailleurs, cet état agréable caractérise l'accomplissement des bonnes actions, mais cela, c'est une autre histoire. Cela s'explique par le sentiment du devoir accompli ou par l'attirance qu'exercent les bonnes actions. Mais ce n'est pas pour cet accompagnement que l'homme moral accomplit ou non l'acte moral. . .

MIHAÏ RALEA (1896—1964)
sociologue, philosophe, homme de lettres

Dans les grandes lignes, on peut dire qu'il y a deux sortes d'écrivains, Les uns, champions de la virtuosité, se proposent d'étonner par leurs performances, par leur victoire sur les difficultés techniques . . . Ils préfèrent les tours,

plus au moins d'ivoire. . . Les autres sont ceux qui contribuent à la prise de conscience dans le monde entier. La lumière de leur pensée enrichit la vue des générations, arrache de plus en plus grandes étendues aux territoires où règne, au début, l'obscurité, elle catalyse la vie chaotique, démasque les obstacles techniques, embellit la vie des hommes, fait fraterniser ceux qui, sous quelque latitude que ce soit, se penchent sur les livres. Peut-être n'est-ce qu'à ces écrivains-là que l'on devrait attribuer le nom de la profession.

Une société qui pense qu'un crime peut être beau est une société en décomposition, qui n'a pas besoin d'autre chose et qui mérite pleinement qu'un coup (. . .) vienne hâter son indécente agonie.

CAMIL PETRESCU (1894—1957)
écrivain

Il n'y a pas d'idéal, si utopique qu'il soit, qui, après de longues luttes et de longues souffrances, ne devienne la réalité la plus banale, à condition qu'il soit fondé, de toute évidence, sur un besoin réel de l'humanité.

Seul le travail, sous toutes ses formes, depuis la moisson du blé jusqu'à la récolte des grandes idées, confère des droits à l'homme.

Le livre est un moyen d'intensifier la vie, un moyen d'objectiver, de briser les frontières de l'expérience individuelle et d'assimiler l'expérience collective dans le temps et l'espace.

Les grandes créations universelles sont celles où se reconnaissent le plus grand nombre d'individus particuliers de tous les temps à venir, et la naïve erreur des contemporains c'est de croire que l'artiste s'en est tenu à leur être éphémère.

Devant une salle vide nul ne peut savoir s'il est un grand acteur.

GEORGE CĂLINESCU (1899—1965)
critique, historien littéraire, écrivain

Dessin de CONSTANTIN PILIUȚĂ

MIHU DRAGOMIR

SOIF DE VIE

Si autant de vie existait et abonde
que la soif qui tourmente mon sein,
dès longtemps le vide aurait fui de ce monde,
aurait fui pour toujours, de ton être et du mien.

Je vois dans le vide ce qui fut nié,
sans avoir mérité l'abandon;
dans ma parcelle le Grand Tout va entrer
où l'aveugle infini glissera sans pardon.

De lourds bourgeons de feu illusoire
porteront mon mirifique empire,
et, comme en la halte d'un purgatoire,
assoupliront la mort, sans se dédire.

Puis, lorsqu'il semblera que j'eusse sombré
dans l'indifférence de la terre,
je me diluerai: brouillard émerveillé,
dans notre galaxie et sa lumière !

Traduit par YVONNE STRATT

AL. PHILIPPIDE

L'HYMNE DE QUELQUES-UNS

D'une aile immense, ô toi Soleil, pourchasse
Bien loin de nous cette nuit qui nous lasse;
Par de puissants piliers de feu soutiens le vide
Pour qu'il n'écrase pas la terre en s'effondrant
Lorsque le vent
Dans son gouffre muet culbute et se dévide.

D'un horizon à l'autre ouvrant tes ailes
Brise ce vieux ciel bas, jette ses grêles
Tessons bleutés dans le vide infini
Autour de nous, et que sur ses débris
Devant nos yeux libres enfin s'éclaire
Ton appel d'or et de haute lumière.

Et donne-nous, Soleil, autre rêve, âme neuve !
Nous en avons assez du rêve ancien !
Déverse en nous l'éther ainsi qu'un fleuve !
De toi que notre corps entier soit plein;
Que ton pollen nous change en lys, et qu'ingénus
Nous t'approchions sourire aux lèvres, nus !

Prodigue braise inextinguible, donne
A nos fronts l'or de l'espérance, entonne
Dans nos regards un motif de victoire,
Clairon triomphant des dangers !

Nos âmes, dresse-les sur un bûcher
— Et qu'elles brûlent pour ta gloire !

Traduit par ANILE BENTOÏU

VIRGIL TEODORESCU

LA LUMIÈRE DE CET ÉTÉ

Dans sa rotation subordonnée et souveraine pourtant,
parce qu'elle suit des lois dont la superbe
exactitude semble indubitable et éternelle,
la terre accapare, chaque été, en un
certain jour, la plus grande quantité de lumière
solaire, et la projette sur nous.
Cette lumière, pétrie de miettes et
constituant pourtant « un éclair ininterrompu »
toujours absente et toujours présente, à la fois
abstraite et matérielle à cause de
l'extraordinaire vitesse du processus dialectique
qui s'exécute dans sa substance primordiale, cette
lumière qui, de même que l'existence, n'est autre chose
qu'une succession de solidarités, blanches
ou noires, fortuites ou non, et qui tend à
reclasser le temps comme espace de notre

réalité, par son allure gigantesque et son irruption
violente (suivie par un repli posthume
par degrés), surpasse la marche des eaux profondes entre
les montagnes de pierre, empruntant, sans le vouloir,
le mécanisme subtil de l'amour tout-puissant.
Chaque été, un certain jour, la lumière
solaire offre, en compensation,
à notre compartiment terrestre saupoudré de la
nacre des blessures cicatrisées, des lacs au-dessus
desquels se déploient des houppelandes végétales fanées et les
gigantesques atolls orange de nos victoires, un
immense miroir de frimas chaud, où
les terrestres puissent regarder, jusqu'au-delà du
regard, les traits de leur visage reflétés par
l'aveuglant cristal, pour mieux se rendre
compte s'ils expriment ou non la beauté
destinée au visage humain.
Regardez-vous, solennels et graves, dans l'immense
miroir de frimas chaud, dans l'infini cristal
de cet été.

Traduit par ANDREEA DOBRESCU-WARODIN

GEO DUMITRESCU

FILE SANS CESSE !

(extrait)

File à toute allure, file, ne t'arrête pas — voici la loi !
Stagner, c'est la mort ! File à toute allure, file,
entre demain et hier, va et vient
entre le ciel et la terre, entre toi et les hommes . . .
File,
comme une pierre lisse et propre, qui coule en roulant
dans le vivant des eaux, et n'amasse pas mousse.
File
au point d'user
de la vie la mince semelle
au point d'user tes pieds, ton corps —
jusqu'à la cheville, jusqu'aux genoux, jusqu'à la taille,
jusqu'au cœur, jusqu'au front — qui, lui,
ne s'usera jamais
s'il a
sur le cortex gris, à l'intérieur, des sillons, des rainures,

qui doivent également orner le front
pour qu'en l'inclinant doucement
sur les cœurs des hommes, sa marque
y reste fortement empreinte
comme un sceau immortel.
A travers lui,
file, file toujours et plus loin,
dans les hommes, leurs souvenirs, leurs pensées,
dans le mouvement sans repos
des mains, des cerveaux,
volant toujours, avec en tandem la parole
qui leur monte le plus souvent aux lèvres
et, toujours mieux, garde
la trace fugace du temps . . .

File plus loin, dans les hommes,
dans leurs paroles, tout comme l'onde légère,
comme le vent qui bruit,
comme un calme et durable coup d'horloge
mesurant
la marche ardente de la vie, les degrés
de l'accomplissement . . .
. . . plus loin, plus loin, dans les hommes, dans le temps,
sans cesse,
comme l'onde légère,
comme l'écho chantant des noëls,
comme un bouton de rose,
fort comme la pierre,
filant comme la flèche . . .

Traduit par TISA BĂDULESCU

NINA CASSIAN

UN HOMME

Lorsqu'il perdit un bras, en combattant pour la patrie
il prit peur:
« Je devrai donc, dorénavant, faire tout à demi:
Moissonner la moitié des récoltes du monde
et ne jouer, au piano, que la mélodie
ou l'accompagnement,
n'étant plus entier, pour la partition entière.
Je ne pourrai plus asséner qu'un seul poing
sur les vieux portails qui s'obstinent

et l'aimée ne se laissera plus étreindre
qu'à demi.
Certaines choses, même,
me seront interdites à jamais:
applaudir, par exemple,
aux fêtes de la foule ».

A partir de ce jour il fit tout
deux fois plus fort.
Et à la place de son bras arraché
il lui poussa une aile.

Traduit par ANNIE BENTOÏU

DUMITRU POPESCU

LITANIE

Je plains tous ceux qui dessinèrent sur le sable
leur vers sacré
que la mer hennissante, aux crinières d'écume
est venue effacer,
ceux qui ont confié leur unique poème
à un zéphyr menu,
oiselet aux ailes sans force
tombé dans le premier cimetière venu,

je plains l'apôtre partageant en route
son cœur aux passants tour à tour
et dont le destin ne renferme
aucune nuit d'amour,

l'aveugle aux prunelles intactes
dirigées au-dedans,
les rêveurs à la porte close,
un gros trousseau de clefs au flanc,

ceux qui décident que tonne
le canon sans arrêt,
sourds au frisson des grues sur le ciel,
aux cris des martinets.
Je ne plains la montée haletante, ni la chute,
ni la douleur, ni le souci cruel.
Je cherche en toute fleur blessée la plaie amère où naît le miel.

Traduit par ANNIE BENTOÏU

CHRISTIAN MAURER

SEL ET PAIN

Et sur mon seuil, que graverais-je de meilleur
sinon ces mots pour te dire à l'entrée:
viens, mon logis est accueillant au voyageur —
tu es si las ! cette table est dressée,

j'ai posé sur la nappe lisse quelques fruits
des arbres et du sol — tu sais peut-être
leurs noms — issus du vent, du soleil, de la nuit,
que doucement leur parfum te pénètre.

Ma pauvreté, sur cette toile blanche
te donne un peu de tout ce qui lui appartient;
tout t'est offert pourvu que tu te penches,

prends, donc, ô bienvenu, comme un roi: sel et pain.

Traduit par ANNIE BENTOÏU

Dessin de MIHAÏ GHEORGHE

CORNELIU LEU

LA FEMME HEUREUSE

Pièce en 3 actes

PERSONNAGES

DAN
ILÉANA
CORNÉLIA
GHÉRASIM
ANDRONIC
VÉRONICA
LE MARI DE VÉRONICA
LE PROFESSEUR
LES COPAINS I, II, III
POPESCU
IONESCU
LE COLONEL
L'EMPLOYÉ
LA FEMME
LE DOCTEUR BICA
LE DIRECTEUR DU COMBINAT
LA SECRÉTAIRE
LE TÉLÉPHONISTE
LE CITOYEN SAUVÉ
LA VIEILLE

Solliciteurs, sinistrés

ACTE PREMIER

L'HABITATION DE CORNÉLIA

Le hall. Spacieux, moderne, intime. La maîtresse de maison est une femme distinguée, aux gestes amicaux, sincères. Les invités sont d'une élégance surfaite. Véronica, dont l'affectation veut simplement exprimer combien elle estime Cornélia, porte une robe toute fleurie, avec, par devant, un grand jabot blanc et un nœud immense par derrière. Son mari garde le silence; il se contente d'approuver poliment d'un mouvement de tête; à plusieurs reprises, il fait le geste de desserrer son col, qui, visiblement, le gêne. Il ne prononce pas une seule parole. Toutes ses attitudes sont dictées par les répliques de Véronica.

VÉRONICA. — Dis donc, c'est du japonais véritable ! . . .

CORNÉLIA *(approuve avec douceur, afin de ne pas l'offenser par son mutisme).*

VÉRONICA *(comme sous le coup d'une révélation soudaine).* — T'es peut-être allée au Japon aussi !

CORNÉLIA *(voix douce).* — Non, ma chère, c'est nous qui avons reçu ici une délégation de Japonais.

VÉRONICA. — De Japonais ! Ça alors ! . . . *(S'adressant à son mari.)* Regarde-moi ça, Coco: un cadeau authentique, apporté par une délégation authentique de Japonais ! . . . *(Confidentiellement, à Cornélia.)* Officielle, cette délégation, s'pas?,

CORNÉLIA. — C'était une délégation de médecins.

VÉRONICA *(comme si elle venait d'apprendre un détail extraordinaire).* — De médecins ! . . . Tu m'en diras tant ! . . . *(A son mari.)* Regarde un peu, Coco, non, mais, regarde-moi c'te merveille: de la porcelaine authentique. Apportée par une délégation de médecins . . . Officielle !

CORNÉLIA. — Voyons, vous prendrez bien quelque chose . . .

VÉRONICA. — Bien sûr, bien sûr, mais dis voir, où qu't'as encore été; et dis voir un peu les autres choses que t'as rapportées. *(Apercevant un objet dans une vitrine.)* Mon Dieu, Coco, mon Dieu, mon Dieu, c'est-y beau ! quelle merveille ! . . . Pour du beau, c'est du beau . . . Non mais, regarde-moi ça; regarde-moi ça. *(A Cornélia.)* Tu t'rappelles que j'étais douée pour les travaux du ménage, et c'que m'disait madame Predescu . . . *(Jetant un regard sur l'objet, puis sur Cornélia, comme si elle voulait lire la vérité sur son visage, elle dit, très vite.)* C'est d'l'Inde qu'il vient, s'pas? ! *(Elle se dirige vers la vitrine, comme si elle voulait en sortir le dit objet, puis se ravise; elle n'ose pas.)*

CORNÉLIA *(au mari de Véronica).* — Servez-vous donc, je vous en prie ! . .

VÉRONICA *(fuyant de plus en plus la tentation de l'objet).* — Non, ma chère, j'y touche pas. Ça, si qu'on le laisse tomber, c'est toute une fortune ! . .

CORNÉLIA *(la tire de côté et d'un ton un peu plus agressif, mais non dénué d'affection).* — Véronica ! je vous en prie, servez-vous donc ! Tiens . . . *(Elle arrange quelque chose et verse à boire.)*

VÉRONICA *(se laisse entraîner et gâter; elle est même tendre en dépit de son embonpoint; cependant aucun de ses gestes n'est entièrement sincère, car ce qui l'intéresse plus que tout, ce sont les objets qui sont là et parmi lesquels elle cherche à découvrir d'autres « merveilles »).* — Bien sûr, ma chère, bien sûr . . . *(Elle examine tantôt une chose, tantôt une autre, pendant que Cornélia s'occupe de l'arrangement de la table; puis, attirant l'attention de son mari.)* . . . Oh ! Regarde, le jardin est juste au bord d'la rivière ! . . . *(Elle hésite dans son examen, entre un vase et un candélabre, puis, après s'être frappé le visage devant tant de belles choses, elle n'y tient plus et saute au cou de Cornélia.)* Cornélia ! C'que t'es heureuse, Cornélia ! . . .

CORNÉLIA *(après une vaine tentative d'échapper à l'embrassade, se résigne).*

VÉRONICA *(la regardant avec admiration).* — Dis-moi un peu, Coco, non mais, dis-moi un peu, mon lapin en sucre, si c'est pas une femme heureuse !

CORNÉLIA *(geste de protestation).*

VÉRONICA *(catégorique).* — Non ! Tu sais, moi je t'envie pas. Au contraire; même que j'suis fière, oui, j'suis fière qu'on ait été ensemble à l'école ! . . . *(Elle s'apprête à poursuivre, mais à ce moment se fait entendre une sonnerie musicale. Elle se frappe à nouveau le visage.)* Ouille-Ouille-ouille ! . . . Pour une sonnerie, ça c'en est une ! . . . T'as entendu, Coco ! . . . Non, mais, c'te merveille ! . . .

CORNÉLIA *(ayant échappé aux embrassades, elle va ouvrir la porte).*

VÉRONICA *(criant)* — Ma pigeonne, si tu m'aimes, fais-la sonner encore une fois !

CORNÉLIA *(elle sonne et crie depuis l'autre chambre).* — C'est mon fils qui l'a fabriquée ! Il sait tout faire !

VÉRONICA. — Ton fils?... C'que tu peux être heureuse, Cornélia!... *(Elle s'assied, très protocolairement, sur la chaise placée en face de son mari, et arrange son nœud, son jabot, sa coiffure. Elle attend, grave et distinguée. Mais jetant un regard de coin du côté du vestibule et voyant que personne ne vient, elle se lève, va vers son mari, découvre une épaule.)* Mon Coco en sucre, y a ma bretelle qui s'est défaite...

ANDRONIC *(affable, élégant, condescendant, il entre, avec une futuité polie; pour le moment, c'est à Cornélia qu'il parle).* — C'est grave, en tous cas! Ce trimestre nous comptions sur...

CORNÉLIA *(soucieuse).* — Vous savez, il se fait du mauvais sang, il n'en dort plus, il ne...

ANDRONIC. — Vous ne le connaissiez pas sous ce jour!

CORNÉLIA. — Oh! si. Sous ce jour surtout! Mais maintenant, il ne tient plus le coup, je le sens fatigué... Dites-moi, de combien...

VÉRONICA. — Plus vite, Coco, dépêche-toi donc...

ANDRONIC. — ...Le nouveau Combinat... marche très mal; pas de résultats, c'est grave... si on ne réussit pas à trouver une... *(Il aperçoit Véronica et son mari, qui ne parvient toujours pas à rattacher la fameuse bretelle.)*

VÉRONICA. — Oh! Coco, ...il nous a vus! C'est gênant!... *(D'un geste autoritaire et adroit elle sort la bretelle et la rattache toute seule, puis, elle déclenche l'offensive.)* Mais on dirait qu'c'est Andronic! Oh la! la! mon petit gars, c'que t'as vieilli!

CORNÉLIA *(devant la stupeur d'Andronic).* — Eh bien! vous vous êtes reconnus, ou pas?!

VÉRONICA. — Comment pas l'reconnaître le pigeon!... Il est resté le même... dans les grandes lignes... Mais... *(Elle porte son main à sa bouche, presque terrifiée.)* ...Mon Dieu mon Dieu, c'que t'as... *(Tout à coup, à Cornélia.)* Dis donc, c'est-y qu'j'ai vieilli comme ça, moi aussi?

CORNÉLIA *(esquisse un geste de protestation pas très expressif)*

VÉRONICA. — Voyons, Andronic, vous qu'je présente mon mari... Coco, ce pigeon-là, c'est Andronic. Quand j'étais en cinquième... m'laissait a cour!... Il m'écrivait des billets doux qu'il fourrait dans mon pupitre *(Stupeur d'Andronic qui regarde désespérément Cornélia. Véronica prend cette dernière à témoin.)* C'était un grand... ...tu comprends...

ANDRONIC *(il a un geste de résignation et s'adressant au mari de Véronica).* — Enchanté de vous connaître.

CORNÉLIA *(à voix basse, le comprenant).* — Comment, tu ne la reconnais vraiment pas?

ANDRONIC *(embarrassé, il lève désespérément les bras en signe de négation).*

VÉRONICA. — ...Tout un été qu'il m'a couru derrière avec ses... billets doux.

CORNÉLIA. — ...mais oui, Véronica a été notre camarade d'école jusqu'en sixième. Et puis, elle a disparu. N'est-ce pas, Véronica?

VÉRONICA *(elle la regarde les yeux écarquillés, comme si elle lui était reconnaissante, puis, elle éclate en sanglots).* — Disparu!... Si toi, ma chère, ma bonne camarade de classe, t'appelles ça... disparu!...

CORNÉLIA. — Pas précisément disparu, mais...

VÉRONICA. — T'en fais pas, j'sais ce que ça veut dire!... Oui, j'ai disparu. *(Soudain, fière.)* Par amour pour lui que j'ai disparu!. Et j'ai été obligée de m'engager là, au chantier. Vous voyez ça, hein, une petite maigrichonne parmi les hommes du chantier!... Et vous, vous m'avez oublié... J'ai disparu!... Hein? Alors que moi j'étais tout l'temps avec vous en pensée, à m'demander c'que vous étudiez, comment qu'vous vous amusiez...

CORNÉLIA. — Ecoute-moi, ma petite, tu sais, à propos de ce que tu m'as demandé — c'est Andronic qui va s'en occuper, il...

VÉRONICA *(surprise).* — T'es p't-être quelqu'un d'important, comme qui dirait une huile. *(Elle se rapproche.)* T'en es une, pas vrai...! Je t'vois mieux maintenant... *(Se reprenant.)* En bien! si c'est comme ça, c'est sûrement grâce à Cornélia, qu'tu l'es devenu, j'en suis sûre... *(A son mari.)* T'entends, Coco, la question est arrangée; c'poisson-là... *(Elle embrasse affectueusement Andronic.)* C'est une huile... En cinquième, il fourrait des billets doux dans mon pupitre.

ANDRONIC *(désireux d'en finir au plus vite.)* — Bien, bien, on s'en occupera cette semaine. Ça va s'arranger, ça va s'arranger...

VÉRONICA. — Cornélia, ma chérie, j'te remercie et j't'embrasse. Moi j'pensais qu'il fallait... Tu m'comprends... qu'il fallait ton mari pour ce truc-là. Mais si ce qu'il-là, il peut *(Montre Andronic de la tête.)* Moi... jamais plutôt *(Réussissant à se convaincre.)* Enfin, si toi tu l'dis et si lui, il promet... *(Embrassant de nouveau Andronic.)* Me laisse pas tomber, vieux, comme dans l'temps, avec tes billets dans mon pupitre.

parce que tu sais, hein ! . . .
(Entre Dan.)

DAN *(surpris)*. — Bonsoir tout le monde.

CORNÉLIA. — Dan ! . . . *(Elle va vers lui et, maternelle, arrange sa cravate. A Véronica.)* C'est mon fils.

VÉRONICA. — C'qu'il est beau ! Hein? C'est fou c'qu'il est beau !

ANDRONIC. — Génération d'or ! Mes compliments, Dan.

CORNÉLIA. — Il vient de passer son bachot. Ce soir, ils ont leur banquet . . .

VÉRONICA *(toute changée; elle est restée coite; elle tourne sans cesse autour de Dan. La main sur la bouche elle fait de grands yeux en le regardant, et semble se dire quelque chose à elle-même)*.

DAN *(poli mais désireux de s'en aller bien vite)*. — Excusez-moi, je suis en retard.

CORNÉLIA *(le caressant et l'étreignant d'un geste)*. — Va et amuse-toi bien !
(Dan salue tandis qu'Andronic le tape amicalement sur l'épaule, puis il sort).

VÉRONICA *(elle le suit des yeux un certain temps, toujours comme si elle se parlait à elle-même, et de nouveau embrasse Cornélia)*. — Ce que t'as d'la veine, Cornélia, comme t'es heureuse ! . . .

CORNÉLIA *(esquissant une protestation dictée par le bon sens)*. — Ecoute . . .

VÉRONICA. — T'es née pour être heureuse ! . . . T'es la meilleure doctoresse du coin, t'as un mari qu'tout le pays il en est fier . . . T'as un fils superbe . . . et une habitation . . . ah, n'en parlons plus, j'raffole de c'jardin au bord d'la rivière . . . Y a pas à dire, t'es heureuse, Cornélia ! . . .

CORNÉLIA *(visiblement indisposée)*. — Parlons d'autre chose, veux-tu ? . . .

VÉRONICA *(sur un autre ton)*. — Dis voir, c't Andronic-là, il est devenu un homme sérieux ? Un type qui tient ses promesses ?

CORNÉLIA. — Ce dont tu te souviens, c'étaient des enfantillages.

VÉRONICA. — Des enfantillages ? Avec ça ! . . . Tu te souviens de Truşan ? Tu sais c'qu'il disait d'lui ? . . . *(Du menton, elle indique Andronic, occupé à téléphoner et qui maintenant arbore un sourire aimable.)*

ANDRONIC. — Vois-tu, Véronica, tu as toujours été une sentimentale ! . . . *(A son mari.)* Elle a toujours été une sentimentale, n'est-ce pas ?

VÉRONICA. — Dis-voir un peu, qu'est-ce qu'il est devenu Truşan ? Paraît que c'est quelqu'un, c'est vrai ? ! . . .

CORNÉLIA *(elle regarde Andronic)*.

ANDRONIC. — Oui, c'est un savant apprécié, il est . . .

VÉRONICA. — Çui-là, on voyait déjà qu'il serait sérieux, dans le temps . . . *(Gentille.)* Pas comme toi, joli cœur ! . . .

ANDRONIC *(avec un rire forcé)*. — De tout temps, il n'y a eu qu'une seule femme qui ait su m'apprécier . . .

VÉRONICA. — Je l'ai bien dit ! . . . *(A Cornélia.)* Faut que tu l'aies pistonné auprès de ton mari pour en avoir fait quelqu'un . . . *(A Andronic.)* Si tu fais pas ce que t'as promis, mon pigeon . . .

CORNÉLIA. — Sois sans crainte, ma petite.

ANDRONIC. — Peut-on refuser quelque chose à une ancienne camarade de classe ! . .

VÉRONICA. — Eh ben ! alors, merci. *(A son mari.)* Allez, en route ! . . . Cornélia, j't'embrasse. Je regrette de ne pas avoir pu connaître ton mari. Oh ! oui ! j'sais bien, les personnes importantes, elles sont tellement prises . . . *(A son mari.)* Allez ! . . . Et puisque tu dis qu'Andronic va s'occuper . . . Andronic . . . Toi aussi, je t'embrasse, polisson, va ! . . .

ANDRONIC *(au mari de Véronica)*. — Je vous le disais bien. Elle a toujours été une sentimentale, non ?

LE MARI DE VÉRONICA *(soudain, d'une grosse voix rude, saccadée, aux fréquentes syncopes)*. — Très sentimentale. Je vous remercie. Bonsoir.
(Ils sortent tous les deux.)

ANDRONIC *(pensif)*. — Il y a vingt-deux ans que je l'ai passé, mon bachot . . .

CORNÉLIA. — Oui, et je n'ai pas eu le temps de lui demander comment elle avait vécu tout ce temps-là . . . Chacun songe à ses propres ennuis et après s'être séparés, on se rend compte qu'on ne sait rien les uns sur les autres . . .

ANDRONIC. — . . . Chacun songe à ses propres ennuis . . .

CORNÉLIA *(tout à coup)*. — Ecoute, Andronic, tu sais bien que je ne me mêle jamais des affaires de mon mari.

ANDRONIC. — Je le sais.

CORNÉLIA. — Tu sais bien que je ne me suis jamais permis de faire la moindre allusion aux droits que je pouvais avoir du fait que je suis la femme de Ghérasim.

ANDRONIC. — Je le sais.

CORNÉLIA. — Mais maintenant, c'est de toi qu'il s'agit, Andronic. Ça, je puis me le permettre.

ANDRONIC *(essayant de parer, et avec une politesse exagérée)*. Oh ! tu sais, quand il s'agit de moi . . .

CORNÉLIA *(coupant court).* — Andronic, est-ce vrai, ce qu'on raconte en ville?

ANDRONIC *(intrigué).* — Et que raconte-t-on en ville?

CORNÉLIA *(pesant ses mots et s'approchant de lui).* — Qu'Andronic veut prendre la place de Ghérasim. Qu'Andronic essaie par tous les moyens de compromettre Ghérasim. Qu'Andronic . . .

ANDRONIC *(ironique).* — Et maintenant, ce n'est pas en ta qualité de femme de Ghérasim que tu parles?

CORNÉLIA. — Si, mais sans les petites vanités de la femme du chef. Je parle en ma qualité d'épouse qui voit combien il souffre !

ANDRONIC. — Il souffre? !

CORNÉLIA. — Ça te réjouit ! . . . Toi qui .

ANDRONIC. — Tais-toi, ne me lance pas une méchanceté . . .

CORNÉLIA. — Voudrais-tu dire que ce n'est pas vrai? . . . On dit en ville qu'il y a des conflits entre vous et que tu t'efforces de prendre sa place ! . . . Tu racontes que dans l'affaire Truşan, c'est lui le coupable et non pas . . .

ANDRONIC. — Chère camarade de lycée . . .

CORNÉLIA. — Truşan aussi l'a été, tu sais.

ANDRONIC. — Eh bien ! puisque tu parles de Truşan, sais-tu que dans la situation grave où nous nous trouvons, ton mari veut faire venir Truşan pour nous aider à en sortir?

CORNÉLIA. — Et puis après? Truşan est un homme très capable.

ANDRONIC. — Tu oublies comment il est parti d'ici? !

CORNÉLIA. — Je ne me mêle pas de vos affaires. C'est la seule fois, alors, que je m'étais senti obligée de m'en mêler et Ghérasim me l'a interdit. C'étaient vos affaires, celles d'un bureau de parti.

ANDRONIC. — Et il veut maintenant l'appeler à la rescousse ! . . . Cornélia, il oublie les accusations que lui portait alors Truşan !

CORNÉLIA. — Et toi, que fais-tu maintenant?

ANDRONIC. — Tu vas me comprendre, je l'espère: tu vas croire en ma logique. Il y a là deux styles de travail qui s'affrontent, deux points de vue concernant notre activité, Cornélia . . . *(S'approchant d'elle.)* Crois-tu que je ne souffre pas, crois-tu que, moi, je ne sois pas torturé? . . .

CORNÉLIA *(s'apprêtant à répliquer, elle y renonce; une pause, comme si elle s'analysait).*

ANDRONIC *(se confessant, mais avec une certaine indignation dans la voix).* — Des années durant, j'ai mis toute mon énergie au service de ce département pour le redresser. Et puis? . . . Et puis il n'y a pour moi que vexations, qu'offenses. Pourquoi? . . . Parce que je veux imposer une ligne moderne et pratique à notre activité, parce que je n'aime pas les mots d'ordre, mais qu'il me faut des faits, parce que je tiens compte de toutes les implications de la vie, parce que je propose des solutions pratiques et réalistes à la place de grandes et inutiles belles paroles. C'est ça, la situation, Cornélia, si tu veux le savoir; c'est ça, la situation . . .

CORNÉLIA. — Selon toi. Mais lui? . . . Quels sont ses principes?

ANDRONIC. — Il y a longtemps que je voulais t'en parler, Cornélia. J'ai hésité. Ses principes sont quelque peu vieil . . . *(Il se reprend.)* . . . dépassés.

CORNÉLIA. — Tu es un homme dangereux, Andronic, je sais combien en parlant ainsi tu es dangereux !

ANDRONIC. — « Dangereux » !? . . . Je suis un homme qui veut le bien de son département et qui se heurte à . . .

CORNÉLIA. — Tu te heurtes à lui ! . . .

ANDRONIC. — Cornélia, je t'ai expliqué.

CORNÉLIA. — C'est ce qui m'inquiète. Parce que tu m'as expliqué et que, à ta manière, tu as quelque peu raison . . .

ANDRONIC. — Essaie de convaincre le vieux, Cornélia, fais-lui bien comprendre que je n'ai aucun autre intérêt; je ne fais que voir d'une manière moderne la réalisation de ses propres aspirations. Fais-lui entendre, au vieux . . .

CORNÉLIA *(abattue).* — Moi je ne fais que lui créer un petit équilibre et un bref répit, durant les minutes qu'il passe à la maison. Depuis dix-neuf ans, je ne dois être que son ombre et le comprendre sans le questionner. C'est tout.

ANDRONIC. — Nous avons eu une épouvantable, une interminable réunion.

CORNÉLIA. Vous avez beaucoup fumé ! . . .

ANDRONIC. — Comme médecin, c'est ce qui t'intéresse. Le fait est que nous ne sommes parvenus à aucun résultat . . .

CORNÉLIA. — Depuis dix-neuf ans, ma vie est une attente entre ces épouvantables et interminables réunions où l'on fume énormément. Et on me croit heureuse ! . . .

ANDRONIC. — Il faut que tu le convainques de . . .

CORNÉLIA. — Je ne suis que la femme de Ghérasim; je n'ai jamais essayé, quant à moi, de me mêler de ses affaires de là-bas. *(Crescendo.)* Et je ne m'en mêlerai pas davantage. Pour moi, il est beau par cette ténacité que tu nommes, toi, entêtement ! . . . Par sa façon d'être, par cette façon de ne jamais se départir de ses principes ! A cause justement de son honnêteté vis-à-vis de lui-même, je ne puis que le respecter . . .

ANDRONIC *(blessé)*. Cornélia, je suis un homme sérieux. Il n'est pas question, en l'occurrence, de vanité mais de principes. Comprends-moi: il ne s'agit pas pour moi d'arrivisme, mais du désir de faire quelque chose pour ce département. J'ai fait mon devoir; te voilà prévenue. Il commence à devenir un obstacle, le vieux. . . .

CORNÉLIA. — Ecoute: ne l'appelle plus « le vieux ». Il a exactement cinquante-quatre ans, quatre mois et vingt jours, tu comprends ?

ANDRONIC *(dérouté)*. — Bien, mais nous, on l'appelle « le vieux » depuis notre jeunesse; on le nommait ainsi parce qu'il était un peu plus âgé que nous . . .

CORNÉLIA *(surprenante d'autorité)*. — Et maintenant, moi, sa femme, je ne te le permets pas. Un point, c'est tout !

ANDRONIC *(tout en sortant, il se justifie)*. — Moi, j'ai fait mon devoir, Cornélia, je t'ai avertie . . .

CORNÉLIA *(ne lui prêtant aucune attention, elle décroche le téléphone, forme un numéro)*. — Allô, passez-moi le docteur Bica . . . Ah ! c'est vous . . . Ecoutez, vous lui administrez aujourd'hui des vitamines ? . . . Impossible ! Entrez dans la salle de réunion; dites-leur que c'est plus important que leurs discussions. Oui, et mettez aussi une dose de l'autre médicament. Bien . . . Que puis-je faire ? Croyez-vous que je réussisse jamais à le convaincre de prendre des vacances ? . . . Il faut bien que ça aille comme ça; je connais son organisme . . . Que faire ? C'est ma seule façon, dans ma famille, d'accomplir mon devoir de médecin. Gardez-vous bien de lui laisser entendre que vous me demandez conseil. Il vous écorcherait vif !
(Obscurcissement. Puis la lumière éclaire un seul coin du décor où nous voyons:)

L'ANTICHAMBRE DE GHÉRASIM

LE DOCTEUR BICA *(au téléphone)*. — Bien' sûr, j'ai parfaitement compris. Mes hommages'

GHÉRASIM *(sortant en ouragan de son cabinet, suivi d'un groupe)*. — Nous verrons, nous verrons ça sur place ! . . .

LE DOCTEUR BICA. Camarade premier secrétaire, camarade premier secrétaire, vous partez ?

GHÉRASIM *(tournant vers lui une figure aux traits durcis)*. — Ça vous étonne, docteur ? . . . Vous me croyez donc ligoté à mon fauteuil ? !

LE DOCTEUR. Oh non ! mais . . . votre piqûre . . .

GHÉRASIM. Je tiens debout sans piqûre, non ? Je pense que oui ! . . . *(A la secrétaire.)* Nous nous rendons au Combinat. Que le camarade Andronic nous y rejoigne.

LE DOCTEUR. — Mais . . .

GHÉRASIM. — C'est le Combinat qui a besoin d'être fortifié, docteur; moi, je tiens debout, je vous l'ai dit !

LE DOCTEUR *(il décroche le téléphone)*. — Allô, sachez que je n'ai pas réussi; de la réunion il est monté directement dans sa voiture et . . .

(Obscurcissement. La lumière éclaire à nouveau Cornélia devant le téléphone.)

CORNÉLIA *(d'un geste triste, absent, elle raccroche le récepteur)*. — Ça fait vingt ans que d'une réunion il monte directement dans sa voiture et . . .
(Dans l'obscurité, on entend, de plus en plus fort, le bruit spécifique du Combinat.)

AU COMBINAT, DANS UNE PIÈCE QUELCONQUE

GHÉRASIM *(il entre, suivi du directeur; la porte est restée ouverte et le bruit des moteurs pénètre de plus en plus fort, s'amplifie)*. — Constantin, Constantin ! . . . Me faire ça à moi, Constantin ! . . .

LE DIRECTEUR *(il ronronne au même rythme que les moteurs)*. — Nous avons fait un rapport à temps, mais les difficultés objectives . . . voyez-vous, les paramètres projetés ont été respectés, cependant, entre leurs limites, les corrélations nécessaires ont manqué. Et puis, camarade premier secrétaire, quand nous avons proposé ce Combinat, il y a dix ans, la situation était autre que . . .

GHÉRASIM *(il se retourne brusquement et nous lisons tout son tourment sur sa physionomie. Il a un geste dur pour couper court aux jérémiades de l'autre)*. — Ecoute, Constantin ! . . .

LE DIRECTEUR *(humblement)*. — Voyez-vous, camarade Ghérasim, voyez-vous . . .

GHÉRASIM. — Ça fait vingt ans que nous nous connaissons; nous avons relevé ensemble ce département ! Jamais je ne t'ai entendu te lamenter à ce point ! . . .

MIHAI RUSU: Bâtisseurs

IOANA KASSARGIAN: Les annonceurs →

LE DIRECTEUR. — Parce qu'à présent c'est grave, camarade Ghérasim.

GHÉRASIM. — Et pourquoi ne pas me l'avoir dit jusqu'à présent ? !

LE DIRECTEUR. — Le camarade Andronic disait que . . .

GHÉRASIM. — Disait quoi ? !

LE DIRECTEUR. — Que nous trouverions bien une solution sans . . .

GHÉRASIM. — Sans rien me dire à moi, non ? !

LE DIRECTEUR *(avalant sa salive)*. — Hm ! hm . . .

GHÉRASIM *(avec une grande tristesse)*. — C'est du beau ! . . . *(Continuant, à voix basse.)* Vous m'épargnez les mauvaises nouvelles . . . *(Criant soudain.)* Ou vous vous entendez pour me les cacher ? !

LE DIRECTEUR *(essayant de s'excuser)*. — Camar . . .

GHÉRASIM *(implacable)*. — Ecoute, Constantin, qui est-ce qui vous a appris à passer par-dessus le premier secrétaire ! *(Tonnant.)* Qui ? ! !

(Obscurcissement, sur lequel commence le bruit de fond de l'agape des bacheliers. Beaucoup de musique, de cris, de toasts. Le fond sonore dure afin de créer l'atmosphère.)

Ier COPAIN. — « Sans l'aide de mon père » . . . *(Rires.)*

DAN. — Bien sûr. Pourquoi faut-il en discuter ?

IIe COPAIN. — Ben, vois-tu, c'est que . . . On n'en discute pas, mais ça existe . . .

LES AUTRES *(voix diverses)*. — T'en fais pas, Dan, on t'aime bien comme ça aussi; . . . faut pas . . . Ton croulant s'en occupera, ça c'est sûr . . .

DAN. — On dirait que vous ne me connaissez pas ! . . .

Ier COPAIN. — Mais si, on te connaît.

IIe COPAIN. — Seulement, tu vois, on a chacun ses soucis maintenant.

DAN. — Alors quoi, nous ne sommes plus cette classe de bons camarades, qui . . .

Ier COPAIN. — Cette classe unie, gaie . . .

Ière COPINE. — Unie, unie, mais à l'examen d'entrée à la Fac chacun échoue à son compte.

IIè COPAIN. — Elle a raison. Chacun échoue à son compte. Fini le romantisme.

Ier COPAIN. — C'est ça la seule différence : nous, l'idée de l'examen d'admission ne nous laisse pas dormir, tandis que toi, pas de danger que tu sois . . .

ILÉANA. — L'hypothèse d'un échec n'est pas à envisager pour lui. Avec son intelligence, avec . . .

Ière COPINE. — Son papa . . .

DAN. — On était camarades, on était amis, on s'aimait bien . . ,

Ier COPAIN. — Laisse tomber, Dan, ce sont des enfantillages. Maintenant les gars sont montés et puis, je te l'ai dit : on a chacun ses soucis . . .

DAN. — Moi aussi j'ai les miens, moi aussi je suis l'un des vôtres.

IIe COPAIN. — Oui, mais . .

DAN. — Boucle-la ! . . . Et plus de bêtise, hein ! où je te fous mon poing sur la gueule !

(Rires, plaisanteries, conformément aux ressorts d'un amusement collectif, lequel, une fois déclenché, ne peut guère être arrêté; au contraire, il s'amplifie en un crescendo contagieux.)

DAN *(de l'angle où il considère les choses, il a l'impression que toute cette gaieté est dirigée contre lui; il voudrait l'arrêter, s'y opposer, l'affronter et finalement éclate)*. — Oui ? Eh bien, je vais vous le dire : Moi, c'est chez le professeur Truşan que j'irai.

(Les rires continuent, on entend une voix: « Truşan »; puis plusieurs qui reprennent: « Truşan, sans blague, Truşan ! . . . »

Ier COPAIN. — Chez Truşan ! Oh la ! la ! Il y en a un tas, dans notre département, qui veulent aller à ses cours !

IIe COPAIN. — Truşan est un scientifique célèbre. C'est sans doute le seul grand homme qui soit né dans notre ville !

Ier COPAIN. — Tu n'es pas un peu dingue ? C'est justement à Dan que tu trouves moyen de dire ça ? *(Clin d'œil.)* Comme si son croulant . . .

IIe COPAIN *(à Dan, en insinuant)*. — Ah oui ! . . . bien sûr, en dehors de ton paternel !

DAN. — Eh bien ! si Truşan, qui est l'homme célèbre du coin . . .

(Un silence partiel s'établit; quelques-uns se montrent intéressés, d'autres continuent leur bavardage).

IIe COPAIN. — C'est chez lui que tu vas, non ?

DAN. — Exactement.

Ier COPAIN. — Elle est bien bonne, celle-là !

IIe COPAIN. — Non, mais sans blague ! C'est son père qui lui a soufflé ça, y a de la politique là-dessous . . .

DAN. — Personne ne m'a soufflé quoi que ce soit, c'est moi qui l'ai résolu. J'y pensais sérieusement mais maintenant, ma décision

est prise. Vous savez bien comment il procède, non? ! . . .

IIe COPAIN. — Comment?

DAN. — Il engage les bacheliers comme ouvriers dans le travail de prospection, et c'est parmi les meilleurs d'entre eux qu'il choisit ses futurs étudiants ! Moi, je . . .

IIe COPAIN. — Mais donc, Truşan, ce n'est pas lui que ton père a sapé?

DAN. — Hein? Qu'est-ce que tu racontes? .

IIe COPAIN *(intimidé)*. — Je ne sais pas moi, il me semble avoir entendu dire à mon croulant que . . .

DAN. — Que quoi? . . .

Ier COPAIN *(légèrement gris)*. — Dan, de deux choses l'une: tu es idiot ou bien naïf.

DAN *(geste agressif)*.

Ier COPAIN. — Bouge pas, bouge pas, p'tit vieux, pas de ça . . . et puisqu'on en est à la minute de vérité, tant pis . . . *(Il fait un signe de son poing)*.

DAN *(sans volonté, mou)*. — Je t'écoute

Ier COPAIN. — Dis vrai, tu ne sais rien au sujet de Truşan? . . .

DAN. — Si. Je sais que c'est un homme qui a fait la célébrité de notre département. Un professeur d'université apprécié. Admiré par tout l'Institut. Les copains qui travaillent avec lui depuis deux ans m'ont dit qu'il est leur idole. Et celle de tous les étudiants ! Il est l'auteur d'une théorie qui a révolutionné . . .

Ier COPAIN *(impatient)*. — Oui, une théorie dont on dit qu'elle porte en elle les germes d'une science très importante. Et qu'est-ce que tu sais encore de lui? . .

DAN. — Que c'est par l'application de cette théorie qu'il a rendu notre coin célèbre, et que son étude se fonde justement sur les aménagements auxquels on a procédé ici.

Ier COPAIN.— Et quoi encore, quoi encore? . . .

DAN. — Qu'il est plus qu'un scientifique: qu'il est un philosophe, un rêveur réaliste, un homme qui sait allier, en ce qui concerne les aménagements de terrains, les solutions techniques aux études sociales et qui en recherche les implications dans la transformation des hommes, dans leur destin.

Ier COPAIN. — Eh bien ! mon vieux Dan ! . .

DAN. — Quoi? . . .

Ier COPAIN. — C'est lui que ton père a sapé; il est parti d'ici sous le coup des accusations qu'il lui a portées.

DAN *(menaçant)*. — Ecoute, mesure tes paroles !

Ier COPAIN. — Dan, tu ne sais vraiment rien de tout ça?

DAN *(de tout son être qui ne veut pas admettre)*. — Non !

ILÉANA *(s'approchant, effrayée)*. Qu'est-ce qui se passe?

DAN. — Il ne se passe rien.

ILÉANA. — Pourtant. *(A l'autre.)* Rien ne s'est passé? . . .

Ier COPAIN *(il hausse les épaules)*.

ILÉANA *(cherchant à le prendre par la douceur)*. — Mon petit Dan . . .

DAN. — Va-t-en, Iléana, c'est moi qui viendrai te chercher. Je t'en prie, va-t-en maintenant . . .
(Iléana part.)

Ier COPAIN. — Pourquoi l'as-tu éloignée?

DAN. — Parce que je veux que tu me confirmes . . .

Ier COPAIN. — Te confirmer quoi? . . . Qu'il y a scandale à propos de ton père . . oui, c'est ça. Que Truşan est devenu un grand homme, l'idole de ses étudiants et des autres jeunes, comme tu le dis; et que le monde se demande pourquoi il est parti d'ici . . . Tout le scandale . . .

DAN. — Quel scandale?

Ier COPAIN. — Dan, nous sommes des adultes maintenant . . . Dan, même toi . . .

DAN. — Même ! . . . Oui, même . . .

Ier COPAIN. — Je supposais bien que tu étais un peu naïf, surtout quand j'ai vu combien tu étais digne et combien tu prenais les choses au sérieux quand on t'a élu secrétaire de l'Union des Jeunesses Communistes.

DAN. — Pourquoi?

Ier COPAIN. — Parce que tu n'avais pas la moindre idée que Necşulescu, le sous-directeur, était venu nous trouver et . . .

DAN. — Et? !

Ier COPAIN. — Et . . . et puis voilà ! Il nous a dit que tu étais un bon élève, que tu étais intelligent, mais aussi que ce serait utile parce que tu étais le fils de . . . tu me comprends . . .

DAN. — Non, je ne te comprends pas.

Ier COPAIN. — C'est ce que je supposais. Tu ne connais guère la vie, Dan. Tu ne sais pas que sans piston, sans petits arrangements, sans ces trucs-là . . .

DAN. — Sache que lorsque vous m'avez élu, j'avais écrit une étude, publiée dans la revue, tu sais bien, dont tous, élèves et professeurs, vous disiez qu'elle dénotait une conception mûre, que . . .

Ier COPAIN. — Et tu crois que si tu n'avais pas été le fils de Ghérasim, la revue l'aurait publiée, ton étude?
(Moment de stupeur, chansons et tout à coup on observe que Dan est en train de rosser son camarade.)

Ier COPAIN. — Finis, Dan, finis ! Moi j'ai simplement répété ce que disait Necşulescu.

DAN *(le frappant)*. — Ce que disait Necşulescu, ce que tu disais, toi, ce que vous disiez tous . . . Pourquoi le disiez-vous? ! Pourquoi le croyiez-vous? ! . . .
(Les autres font cercle et regardent.)

Ier COPAIN. — Dan, rends-toi compte, Dan. Ouille ! *(Il lui répond par un bon coup.)*

DAN *(comme s'il n'avait attendu que ça)*. — Prends ça ! . . . *(Il frappe à son tour.)* Ce coup de poing aussi, il est fort, parce que je suis son fils? ! *(Il le frappe.)* Réponds, réponds, ce n'est pas moi qui te frappe ! . . . Réponds, parce que, ma force, c'est quelqu'un d'autre qui me la donne, réponds ! . . . *(Le professeur entre.)*

LE PROFESSEUR. — Qu'est-ce qui se passe ! . . . Et vous autres? ! . . . Au lieu de les séparer . . . *(Il les sépare.)* Assez ! Calmez-vous *(Surpris.)* Dan, justement toi? . . .

DAN. — « Justement moi » . . . *(Se débattant.)* Pourquoi « justement »? . . . Pourquoi, s'il s'agit de moi faut-il dire « justement »? ! . . .

LE PROFESSEUR. — Dan, aujourd'hui c'est votre fête à tous, aujourd'hui . . .
(Entre Iléana sans être vue de Dan.)

DAN. — Et c'est moi qui la gâche ! Parce que je suis turbulent, parce que . . . *(Regardant les autres qui se sont resserrés auprès de lui.)* Parce que je n'ai été accepté comme leur camarade que grâce à . . . *(Il aperçoit Iléana et se tait.)*

ILÉANA. — Allons-nous en, Dan, allons-nous en . . . *(Elle prend une serviette et lui essuie la figure.)* Viens, Dan . . .
(Tout doucement, Dan se laisse entraîner et ils se retirent sur la berge.)

LE PROFESSEUR. — Vous l'avez offensé ! . . .

IIe COPAIN. — En quoi? On voudrait bien, nous aussi, avoir été offensés et avoir un pareil paternel.

TOUS *(rumeurs, rires, approbations.)*

LA RIVE DU FLEUVE

(Obscurcissement; sur la rive du fleuve; Iléana pose une serviette humide sur le front de Dan.)

DAN. — Tout de même, si peu de confiance . . .

ILÉANA. — Que veux-tu? Quand ils s'y mettent. Et puis ils ont bu . . . Tu sais, quand papa arrive chez nous et qu'il a bu un verre de trop . . .

DAN. — Ça lui arrive, à ton père, de boire? . . .

ILÉANA. — Oui. Surtout quand il touche sa quinzaine. Et même, entre temps.

DAN. — Et toi, qu'est-ce que tu fais, alors?

ILÉANA. — Moi? Ce que je fais? Comme maman.

DAN. — Et ta mère, alors, comment est-ce qu'elle prend les choses?

ILÉANA. — Elle se met en colère, ou plutôt elle fait semblant, et puis elle rit. Il est très rigolo, papa, quand il est éméché.

DAN. — Mon père aussi. Mais je ne l'ai vu gris qu'une seule fois.

ILÉANA. — C'est que ton père est un homme important . . .

DAN *(furieux)*. — Toi aussi? ! . .

ILÉANA *(le caressant tendrement)*. Mon chéri au front toujours soucieux. *(Elle l'embrasse.)*

DAN *(il se laisse câliner et embrasser, mais il ne réussit pas à oublier ce qui le travaille)*. — Oui, un beau début ! . . . Un beau début . . . Une belle aurore . . . avec tout ses idéaux envolés !

ILÉANA *(s'efforçant de l'attirer à elle)*. — Mais c'est toujours beau, l'aurore ! . . .

DAN. — De quelle couleur est-elle?

ILÉANA. — De la couleur que tu lui vois.

DAN. — C'est-à-dire?

ILÉANA. — Eh bien ! pour moi, elle a la couleur que tu lui vois !

DAN. — Elle est sale. Et grise ! . . . Elle est trop grise, tu comprends, Iléana?

ILÉANA. — J'ai dit que pour moi, elle a la couleur que tu lui vois.

DAN. — Elle est grise, Iléana, je te le dis : grise, dépourvue de fantaisie et surtout d'idéal.

ILÉANA *(elle le caresse; triste, elle essaie un timide)*: — Pourtant .

DAN. — J'étais considéré comme un garçon capable. Qu'on appréciait. J'avais écrit une étude dont, aux dires des professeurs, tous mes camarades étaient fiers. Et tout à coup, j'apprends que je ne suis rien, que je n'ai jamais été rien auparavant non plus, et que tout le monde me flattait parce que . . . j'étais le fils de mon père. *(Crescendo nerveux.)* Je n'avais aucun mérite quand j'ai

été élu secrétaire, mais l'école y trouvait son intérêt, à cause de mon père ; mon étude non plus n'a aucun mérite, parce qu'elle n'a été publiée et louée que du fait qu'on la croyait inspirée par mon père.

ILÉANA. — Mais moi . . .

DAN. — Tais-toi. N'essaie pas de me consoler. Je ne le sais que trop maintenant. Je suis un type quelconque, déprécié, et, parce que j'ai la chance d'avoir un père pareil, je suis peut-être même détesté, haï, et, en tout cas, envié. Oui. Iléana, mes copains que j'aimais bien et dont j'étais sûr, comme on l'est de ses frères, m'envient — c'est là leur sentiment normal à mon égard. Ils m'envient et de là à me haïr, à me détester, il n'y a qu'un pas.

ILÉANA *(admiration)*. — Ce que tu es beau quand tu te fais du mauvais sang !

DAN. — Je ne plaisante pas, Iléana.

ILÉANA. — Moi non plus. Je t'aime, Dan !

DAN *(déçu)* — Tu m'aimes ! . . . *(Brusquement.)* Moi aussi je t'aime ! . . . Mais qu'entendons-nous par aimer, c'est là la question ! . . .

ILÉANA. — Vois-tu, moi je pense que lorsqu'il s'agit d'amour, l'un et l'autre doivent voir tout de la même façon, mais de la même façon absolument . . .

DAN. — Autrement dit, ce qui est bleu pour toi doit être bleu pour moi aussi.

ILÉANA. — Plus encore : ce qui, pour toi, est bleu, doit être exactement du même bleu pour moi.

DAN. — Mon bleu est ton bleu.

ILÉANA. — C'est ça !

DAN. — Mon rouge est ton rouge.

ILÉANA. — Oui, mon champ a exactement la même couleur que le tien ; mon océan la même couleur que le tien.

DAN. — Et si je te disais : Iléana, mon ciel est plus bleu — ou moins bleu — que ton ciel ?

ILÉANA. — Cela signifierait qu'à cet instant-là ou que ce jour-là on ne s'aime plus assez ou que quelque chose s'est cassé, ou bien que nous nous éloignons l'un de l'autre . .

DAN. — Donc, l'amour, c'est avoir un même ciel, de la même couleur, dans les mêmes nuances, avec les mêmes nuages . . .

ILÉANA. — Le même ciel, et le même soleil, et le même infini, parce qu'il nous faut tout voir sous la même lumière, dans la même lumière et venant d'une même lumière.

DAN *(peut-être avec un petit jeu de satisfaction amusée)*. — Eh bien ! Iléana, apprends que mon ciel a exactement, mais là, exactement, la même couleur que ton ciel ! *(Il l'étreint et l'embrasse.)* Je te le déclare solennellement après une longue étude du spectre solaire ! *(Il l'embrasse de nouveau.)*

ILÉANA *(avec délicatesse, et de timides interruptions)*. — Me permets-tu de croire en la haute précision technique de ton spectre . . .

DAN. — En y réfléchissant, je commence même à croire que ta théorie des couleurs n'est pas un simple jeu.

ILÉANA *(gravement)*. — Moi j'y crois avec une grande conviction ! . . .

DAN *(la regardant et l'approchant de lui)*. — Oui. . . Avec une seule exception : les yeux. Tes yeux n'ont que pour moi la couleur qu'ils ont !

ILÉANA. — Les yeux ? . . . Oui, c'est possible. Mais non. Tu as raison : La couleur de mes yeux n'appartient qu'à toi. Elle est celle que tu vois, celle que toi, tu veux voir. Et moi, je te crois. Je ne dois croire que toi.

DAN. — Oui, c'est clair, maintenant je sais très bien, moi aussi, quelle est la couleur de mes yeux, quelle couleur doivent avoir mes yeux.

ILÉANA. — Quelle est cette couleur ?

DAN. — Une couleur ferme. Une couleur qui me permette de regarder chacun bien en face, une couleur catégorique et vraie, qui défie tous les obstacles.

ILÉANA *(le regardant)*. — Oui . . . ils ont une couleur catégorique et vraie, qui défie tous les obstacles . . . Et moi je t'aime, je t'aime, Dan, je t'aime énormément . . .

DAN. — Et tu me suivras n'importe où ?

ILÉANA. — Je te l'ai dit : tout a pour moi la même couleur que pour toi.

DAN. — Bien. Attends-moi, Iléana. Attends-moi, parce que nous allons prendre une décision importante.

ILÉANA. — Où vas-tu ?

DAN. — Je m'en vais . . . Pour discuter au sujet de Truşan. Pour lui demander de me dire la vérité sur Truşan.

L'ANTICHAMBRE DE GHÉRASIM

(Venant d'arriver, Andronic et le Directeur entrent en costumes de voyage; ils s'arrêtent tout près de la porte pour ne pas être entendus de la secrétaire, qu'ils saluent.)

LE DIRECTEUR. — Moi, dans ce cas, je n'entre pas ; c'est vous qui le lui direz ! . . .

ANDRONIC. — Pour que ce soit moi qui encaisse, non ? !

LE DIRECTEUR. — Pourquoi vous en voudrait-il ? . . . Si vous n'étiez pas intervenu,

vous, camarade, vous qui avez tant de relations . . .

ANDRONIC *(en quémandeur de gratitude)*. — J'espère que vous, au moins, vous conviendrez que mon voyage dans la Capitale n'aura pas été inutile . . .

LE DIRECTEUR. — Vous savez, moi non plus, je ne manque pas de relations, mais devant la façon dont vous vous y prenez pour retourner tout le monde, pour obtenir de nouveaux délais et des suppléments et . . . *(Admiratif.)* Tttt ! . . . camarade Andronic. L'avenir vous appartient, ma parole !

ANDRONIC. — Entrez-vous, oui ou non?

LE DIRECTEUR *(faisant un pas en arrière)*. — Entrez vous-même, camarade Andronic. Que diable? Après tout, c'est une bonne nouvelle que vous lui apportez ! . . .

ANDRONIC. — Soit ; alors, allez où vous savez ! . . . Et agissez comme convenu ! . . .

LE DIRECTEUR. — J'y vais ! . . . Merci . . . *(Lui prenant la main.)* Voyez-vous, bien qu'il y ait des années que je vous connais, il aura fallu ce voyage à Bucarest pour que je me rende compte . . . *(Admiratif.)* Vous avez vraiment de ces relations ! . . . Grâce à elles, vous mettez tout sens dessus dessous ! . . . *(Réalisant qu'Andronic n'est plus là, il répète pour la secrétaire.)* Il met tout sens dessus dessous avec ses relations ! . . . Il ira loin, très loin ! . . .

DAN *(entrant, il se heurte à lui, à la porte)*. — Bonjour. Je suis inscrit ; c'est à deux heures que commence l'audience, n'est-ce pas?

LA SECRÉTAIRE *(elle lui répond, professionnellement, sans le regarder)*. — Oui, veuillez attendre. En ce moment il parle avec un membre de la direction. *(Le reconnaissant.)* Vous . . . Vous . . . En audience? ! . . .

DAN *(frondeur)*. — Oui. Ne sommes-nous pas vendredi aujourd'hui?

LA SECRÉTAIRE *(ne saisissant pas)*. — Si. . .

DAN. — On m'a dit que c'était jour d'audience. Je me suis fait inscrire sur la liste.

OBSCURCISSEMENT

LE CABINET DE GHÉRASIM

ANDRONIC. — Salut ; me voilà de retour !

GHÉRASIM *(retenu)*. — Salut !

ANDRONIC *(forçant)*. — Ces réunions qui n'en finissent plus ; cette fumée !

GHÉRASIM. — Vous avez raison. Ça fait vingt ans que j'en avale.

ANDRONIC. — Trouvez-vous ça tellement savoureux? . . . *(Il secoue deux cendriers archi-pleins.)*

GHÉRASIM. — A y bien réfléchir, c'est une question d'habitude. Je me suis fait à la fumée des cigarettes des autres et les autres, à celle des miennes . . .

ANDRONIC. — C'est agréable. Les décisions que l'on prend tandis qu'elle s'élève au-dessus de nos têtes signifient le pouvoir. Pourquoi ne pas le reconnaître? . . .

GHÉRASIM. — Je l'ai toujours reconnu. Oui, c'est un plaisir que de diriger. Un plaisir grave qui entraîne beaucoup de devoirs.

ANDRONIC. — Vous savez, on parlait de Truşan, à Bucarest aussi . . .

GHÉRASIM *(incité, d'une manière injustifiée en apparence)*. — Ecoutez, Andronic, il y a douze ans que Truşan est parti . . .

ANDRONIC. — Depuis « qu'il a été chassé », comme disent les gens . . .

GHÉRASIM *(furieux, dur, se contenant)*. — Ils n'ont qu'à le dire ! . . . Durant ces douze années-là . . . *(Il ne peut se retenir, et revenant à son idée d'avant, il crie.)* Et puis, en définitive, nous tirerons la chose au clair franchement, face à face, avec Truşan ! . .

ANDRONIC *(« révolutionnaire »)*.— Quant à moi, je n'ai rien à tirer au clair. Ma position n'a pas varié !

GHÉRASIM *(criant)*. — Chacun de nous doit être éclairé ! . . . Et Truşan sera consulté au sujet du grave problème qui nous tourmente.

ANDRONIC. — Ce n'est plus nécessaire !

GHÉRASIM. — Pourquoi?

ANDRONIC *(sympathiquement)*. — Parce que le problème a cessé d'être grave.

GHÉRASIM. — Comment ça?

ANDRONIC. — Je lui ai trouvé une solution. Nous avons devant nous un ajournement de trois mois.

GHÉRASIM *(mécontent)*. — Un ajournement?

ANDRONIC. — Oui, j'ai tout arrangé au Ministère, à la planification. Maintenant nous allons devoir démontrer que nous sommes capables de mobiliser les gens. Il nous faut faire appel aux organisations de parti, stimuler les initiatives. Entre temps, nous obtiendrons l'approbation du Conseil économique, quelques suppléments, des matières premières à prendre sur les stocks des autres . . .

GHÉRASIM. — Vous les connaissez bien vous, les lois du socialisme !

ANDRONIC. — Comment pourrait-on arranger les choses sans cela?

GHÉRASIM *(dur)*. — Malheureusement vous les connaissez surtout pour pouvoir, à leur abri, vous faufiler !

ANDRONIC *(sous le coup d'une offense inattendue).* — Camarade Ghérasim, moi j'ai fait tout ce qui était en mon pouvoir pour ce Combinat.

GHÉRASIM *(avec un calme qui dénote plus encore quelle est son opinion en ce qui concerne l'autre).* — Vous savez, Andronic, tout délinquant un peu sensé s'applique à connaître la loi afin de savoir s'y soustraire.

ANDRONIC. — Donc, à vos yeux, un homme qui résoud une situation grave est un délinquant.

GHÉRASIM. — Pas forcément. Car il y a aussi des gens exerçant des professions honorables qui en font autant ; quel est le mérite d'un avocat, si ce n'est de savoir jongler avec les lois afin de rendre son client aussi blanc que possible !? . . .

ANDRONIC *(durement).* — Dans le cas présent, mon client c'est le département auquel je veux du bien, ce sont les hommes qui doivent recevoir leur salaire, c'est même le bureau départemental qui n'a pas pris les mesures adéquates. Moi, j'essaie ; j'essaie, bien entendu, de . . . *(Noble.)* Parce que j'ai le sentiment du devoir . . .

GHÉRASIM. — Voyez-vous, Andronic, je voulais simplement vous faire comprendre que les lois du développement de la société sont autres que celles de la justice. Ne les apprendre que pour les éluder, c'est s'avouer vaincu dès le début.

ANDRONIC.— Camarade Ghérasim, je voudrais vous dire . . . il y a déjà longtemps que je voulais vous dire que pour l'amour de certains principes, vous négligez le sort du département, le sort des gens . . .

GHÉRASIM *(criant, d'une manière inattendue, étant donné l'attitude qu'il a observée jusqu'à ce moment).* — L'ajournement ne nous sert à rien. La situation exige une solution radicale ! . . . Ce Combinat marche mal, il marche même très mal !

ANDRONIC *(sûr de lui).* — Moi j'ai obtenu un ajournement. Et cela, quand il existe des règlements très stricts, qui ne permettent rien de semblable !

GHÉRASIM. — A quoi bon cet ajournement, puisque vous savez parfaitement que d'ici trois mois non plus le Combinat ne fournira pas la production planifiée?

ANDRONIC. — J'en ai parlé au ministre lui-même ! Est-ce que son intérêt n'est pas le même que le nôtre? . . . Le ministre n'est-il pas impliqué? . . . Un groupe de spécialistes va immédiatement être mis sur pied et s'occuper de la question. D'ici trois mois, on trouvera bien une solution . . .

GHÉRASIM. — La solution doit être radicale, catégorique. Nous n'avons que faire de cet ajournement !

ANDRONIC. — Je vous ferai respectueusement et fermement observer que si ! Nous en avons besoin.

GHÉRASIM. — Nous avons pris un engagement démagogique; notre planification était erronée. Reconnaissons-le franchement !

ANDRONIC. — A quoi cela nous servirait-il? . . . A un retour en arrière, à des mécontentements à l'échelon supérieur ! . . . A une critique sévère . . .

GHERASIM. — Que nous méritons !

ANDRONIC. — Peut-être même à certains changements.

GHÉRASIM. — Ce changement de principes, auquel vous essayez d'avoir recours, est bien plus grave que la mutation d'un homme ou d'un autre !

ANDRONIC. — Vous confondez le département avec vos principes qui . . .

GHÉRASIM. — « Qui »? ! Dites-le !

ANDRONIC. — Parfois, vos principes . . . Peut-être devriez-vous les nuancer un peu. Ne pas les conserver comme ça, rigides . . .

GHÉRASIM. — Andronic ! . . . Dans mon pays, mon parti étant au pouvoir, ma tête étant sur mes épaules, je garde mes principes tels qu'ils sont, rigides au besoin.

ANDRONIC. — Pour votre bon plaisir. Sans vous inquiéter de savoir si les gens qui vous entourent en profitent ou . . .

GHÉRASIM *(un cri soudain, dur, autoritaire).* — En profitent ! *(Se reprenant, il se rapproche, menaçant.)* Savez-vous ce qui rend la bourgeoisie odieuse? C'est qu'elle énonce des principes, afin justement de s'en écarter. Savez-vous quelle est la source réelle de gain et d'enrichissement sous le capitalisme? Le non-respect des principes, le non-respect des lois.

ANDRONIC. — Auriez-vous l'intention de me tenir un cours d'économie politique capitaliste?

GHÉRASIM. — Non ! . . . Je veux que vous compreniez que si nous, nous avons fait d'autres lois, ce n'est pas pour les violer, pour trouver le joint permettant de les tourner, ce n'est pas, étant donné la situation où nous nous trouvons depuis trois semaines, pour . . .

ANDRONIC *(cynique).* — Depuis deux mois . . . C'est vous qui ne la connaissez que depuis trois semaines . . .

GHÉRASIM. — Voûs voulez dire maintenant que je ne connais même plus la situation exacte du département !

ANDRONIC *(même jeu)*. — Vous ne la connaissez pas, puisque c'est délibérement que je vous l'ai cachée.

GHÉRASIM. — Pourquoi ?

ANDRONIC. — Me permettez-vous d'être sincère ?

GHÉRASIM. — Je pensais que c'était là un principe élémentaire en ce qui concerne nos relations.

ANDRONIC. — Je vous ai demandé la permission de vous dire quelque chose de grave.

GHÉRASIM *(s'efforçant de se contenir)*. — Dites !

ANDRONIC. — Je vous ai caché la situation du Combinat parce que je voulais, moi, y porter remède . . .

GHÉRASIM. — Pourquoi fallait-il me la cacher ?

ANDRONIC *(attaque de front)*. — Parce que vous m'auriez empêché d'agir.

GHÉRASIM. — Autrement dit, je suis un obstacle. Je suis . . . dépassé, voulez-vous dire . . .

ANDRONIC. — C'est en soi que vous aimez le département, tout comme vos principes d'ailleurs et vous n'avez cure de leur développement.

GHÉRASIM. — « Tout comme mes principes ». Est-ce un mal ? ! . . .

ANDRONIC. — C'est un mal, lorsque les principes sont périmés ! Je vous le dis, de toute ma conscience de communiste, et avec tout le respect que m'inspire votre passé . . .

GHÉRASIM. — Et alors, dites-moi, pourquoi êtes-vous venu me raconter tout ce que vous avez fait ?

ANDRONIC. — Parce que, pratiquement, votre accord est nécessaire !

GHÉRASIM. — Mon accord ? . . . Eh bien ! vous ne l'avez pas ! . . . Et maintenant, c'est mon heure d'audience !

ANDRONIC. — Mais . . . C'est de l'abus. Je sais que vous aimez le pouvoir. Mais . . .

GHÉRASIM. — C'est mon heure d'audi-en-ce !

OBSCURCISSEMENT

(Le premier solliciteur est Dan lui-même. Le voyant, Ghérasim se détend.)

GHÉRASIM. — Dan ! . . . Mon petit . . . Toi ici . . . *(Il l'étreint.)* Qu'est-il arrivé ? ! . . . Des mauvaises notes, il y a longtemps qu'il n'en est plus question; pour le reste, je sais que ta mère y pourvoit . . . *(Il lui tapote amicalement la joue.)* Je suis bien content de te voir, tu sais ! . . . Tiens ! je pensais justement à t'emmener à la pêche pour qu'on soit nous deux, entre hommes, sans ta mère. Ta mère, elle nous serre autour d'elle, tout comme . . . une prêtresse antique !

DAN *(il ne dit rien et se contente de regarder autour de lui, puis)*. — C'est assez impressionnant, chez toi. Je n'y étais jamais venu . . .

GHÉRASIM. — Il ne le fallait d'ailleurs pas, fiston. Ici c'est autre chose qu'à la maison. Tu n'étais jusqu'ici qu'un enfant . . . Maintenant oui, à vrai dire. Il est même très bien que tu sois venu. Je regrette seulement que ce soit juste un jour d'audience . . . Ça ne fait rien, demain ou après-demain je te ferai venir tout spécialement. *(Comme pour se dégager.)* Parce que . . . tu sais . . . ce sont mes heures d'audience . . .

DAN. — Mais c'est en audience que je suis venu, papa . . .

GHÉRASIM. — En audience ? !

DAN *(belliqueux)*. — Oui, je me suis inscrit il y a deux semaines, je suis arrivé à deux heures, j'ai attendu mon tour pour entrer.

GHÉRASIM *(comme répétant les paroles de Dan)*. — . . . tu as attendu ton tour pour entrer !

DAN. — Oui. A y bien réfléchir, c'est de toi, je pense, que j'ai appris à me comporter ainsi : comme tout le monde. Démocratiquement.

GHÉRASIM *(il semble avoir compris. Cela ne lui convient guère, mais il se contient. Il passe derrière son bureau. Sans dire : « dans ce cas »)*. — Je t'en prie ; assieds-toi.

DAN. — Je vais faire de mon mieux pour ne pas dépasser les quinze minutes réglementaires.

GHÉRASIM *(il voudrait répliquer, mais il y renonce)*. — Je t'écoute, Dan.

DAN. — J'ai beaucoup réfléchi. J'ai besoin d'une intervention, de « piston » . . . Ça se pratique, non ?

GHÉRASIM. — Malheureusement . . .

DAN *(dur)*. — «Malheureusement » ! Et puisque tu le reconnais honnêtement, je te demande d'intervenir *(l'affrontant)* pour que jamais plus dans ma vie il ne soit question pour moi de piston.

GHÉRASIM *(dérouté, mauvais)*. — De quoi s'agit-il ?

DAN. — J'ai officiellement demandé de changer de nom.

GHÉRASIM. — Toi ?

DAN. — Oui, moi, tel que tu me vois !

GHÉRASIM. — Dan, je ne comprends pas ce qui se passe en toi . . . Et justement maintenant . . . Nous en discuterons à la maison . . . Sans doute ai-je été trop occupé,

nous n'avons plus bavardé, nous deux, depuis longtemps mais . . . *(il essaie d'être plus amical)* allons, ne dis plus de bêtises ! Ce sont mes heures d'audience. Allons, allons . . .

DAN *(implacable)*. — Nous n'en sommes même pas à la moitié de la durée de l'audience à laquelle j'ai droit. *(Jeu muet; affrontement.)*

GHÉRASIM *(après l'avoir longuement scruté)*. — Demander audience au premier secrétaire pour une intervention au tribunal !

DAN *(ironique)*. — Je te prie d'apprécier: si je l'avais demandé à d'autres, j'avais peut-être des chances de réussite immédiate. Mais c'est à toi que je me suis adressé.

GHÉRASIM. — Pourquoi ?

DAN. — Parce que je ne serai majeur que dans quelques mois et que le tribunal n'accepte pas ma demande de changement de nom.

GHÉRASIM. — Et pour quels motifs veux-tu changer de nom ?

DAN. — Pour le motif que je ne veux pas me présenter « Ghérasim » pour qu'aussitôt toutes les portes s'ouvrent devant moi; pour le motif que je veux être apprécié par ce que je fais, moi, et non par ce que tu es, toi; pour le motif que . . .

GHÉRASIM. — Dan, mais moi aussi, je le désire.

DAN. — C'est impossible ! Le monde est ainsi fait . . . Dis, tu veux m'aider, oui, ou non ?

GHÉRASIM *(devant le ton menaçant de la question, il ne se retient plus)*. — Sottises que tout cela ! Alors, le bien-être t'écœure !... Génération de gavés ! Voyez un peu ce qui peut lui passer par la tête ! . . .

DAN. — J'ai attendu l'audience deux semaines durant pour avoir le temps de réfléchir, de juger, d'envisager les choses sous toutes leurs facettes !

GHÉRASIM. — Et ce papier-là, tu l'as déposé au tribunal ?

DAN. — Tu es étonné qu'on ne te l'ait pas rapporté ? Qu'ils n'aient pas aussitôt couru te . . .

GHÉRASIM *(menaçant)*. — Dan !

DAN. — Eh bien ! C'est justement pour ça que je veux changer de nom; pour être indépendant. Ce que j'accomplis, je veux ne le devoir qu'à mes propres forces !

GHÉRASIM. — Et jusqu'à présent, il n'en a pas été ainsi ?

DAN. — Non ! Je puis te démontrer que non ! Depuis deux semaines je ne fais qu'additionner les détails et que récapituler tout ce que j'ai vécu ces dernières années.

GHÉRASIM. — Et alors ?

DAN. — Les gens vous flattent, par intérêt. Je ne suis plus à même de me rendre compte si ce que j'ai fait jusqu'ici était bon ou pas.

GHÉRASIM. — Tu exagères !

DAN. — J'exagère peut-être, mais sais-tu que dans le département que tu as l'honneur de conduire, les petites combines, le piston, le trafic d'influence, les concessions réciproques, les services réciproques consentis bien qu'ils violent les principes, le bon plaisir de tel ou tel, la démagogie, le faux démocratisme, tout cela se pratique encore et sans la moindre vergogne ? !

GHÉRASIM *(il voudrait répliquer, mais . . .)*

DAN *(l'en empêche, d'un geste)*. — Sais-tu qu'ici, dans le département où tu as toujours eu soin que l'on n'en dise rien, tel ou tel peut être nommé à un poste uniquement du fait qu'il est le fils de quelqu'un dont l'institution a besoin ? . . . Tu as construit ce département avec ses villes, ses usines . . .

GHÉRASIM. — Il ne te plaît pas ? Il se présente mal ?

DAN. — Il est splendide ! Moderne et complètement modifié. Il a les fabriques les plus impressionnantes, le taux de développement industriel le plus élevé du pays, ou peut-être même de l'Europe, il a une Université et vingt mille appartements nouvellement construits; il a . . . il a . . . Il a tout ce qui peut faire plaisir ! Et si tes visées n'avaient pas été celles que je te connais, moi, je t'aurais volontiers octroyé le droit de t'enorgueillir.

GHÉRASIM. — Tandis que comme ça . . .

DAN. — Comme ça, les gens courent toujours après divers arrangements, ils continuent de manquer de sincérité, de n'être pas sûrs d'eux-mêmes ! Celui qui possède le couteau . . .

GHÉRASIM. — La vie, vois-tu, est tellement plus compliquée, tellement plus diverse qu'elle n'en a l'air *(de mauvaise humeur)* et nous en discuterons à la maison. A fond. *(Furieux.)* Car les choses ne sont tout de même pas comme tu le dis. Chaque homme a ses idéaux !

DAN. — Et toi, l'homme des grands idéaux, tu as écarté Truşan. Tu l'as sapé, n'est-ce pas ? . . . Il te dérangeait. Il vous dérangeait parce qu'intelligent et créateur ! . . .

GHÉRASIM. — De qui tiens-tu cela ?

DAN. — De mes camarades de classe. Qui se moquent de moi lorsque je leur dis que je veux être l'élève de Truşan à la Fac.

GHÉRASIM *(il accuse le coup)*. — Toi, l'élève de Trușan ? !

DAN *(air de fronde)*. — Pas possible, n'est-ce pas !?

GHÉRASIM. — Tu ne peux prendre une pareille décision avant que nous n'en ayons discuté; et puis qu'est-ce que ça signifie: tu me demandes audience pour me dire, entre autres, que tu veux être l'élève de Trușan . . .

DAN. — Oui, j'irai le trouver ! J'admire Trușan, moi et tous mes camarades disent que tout le monde l'admire . . .

GHÉRASIM *(mécontent)*. — « Tes camarades » . . . *(Tout à coup.)* Mais de moi, George Ghérasim, que disent-ils, tes camarades ?

DAN. — De toi ? . . . *(Calculant.)* Ma foi, rien de trop mauvais.

GHÉRASIM. — Ah ! ah ! . . . « rien de trop mauvais » . . .

DAN *(désireux d'être bienveillant)*. — Comment t'expliquer ? Pour eux, tu entres dans l'ordre des choses. Ils médisent de toi un peu, ils t'apprécient un peu . . . Tu es comme . . . un monument de la nature. *(Il met beaucoup de bonne volonté dans la comparaison.)* Tout le monde est habitué à toi, tout le monde sait que c'est toi qui diriges . . .

GHÉRASIM. — «Un monument de la nature » . . .

DAN *(soudain très mauvais)*. — Oui, papa; un homme bien à sa place, mais auprès duquel les gens font ce qu'il leur plaît ! . . .

GHÉRASIM *(le considérant longuement)*. — M'as-tu souvent jugé, au-dedans de toi-même ?

DAN. — Sans arrêt, depuis deux semaines.

GHÉRASIM *(prenant une décision)*. — Dan, nous avons à parler tous les deux. Tu as commencé à commettre des actes irréfléchis. Ne songes-tu pas que tu es . . .

DAN *(mauvais)*. — Ton fils, n'est-ce pas ? !

GHÉRASIM. — Oui, mon fils !

DAN *(paroxysme)*. — Ton fils et il ne faut pas te faire honte, n'est-ce pas ? Voilà dix, douze, quinze ans que j'entends ça ! Toujours il m'a été demandé de comprendre ta situation et de faire en sorte qu'on n'ait rien à dire sur toi !

GHÉRASIM. — Et alors, toi, tu prends plaisir à faire le contraire ?

DAN *(tonnant)*. — Non ! Je veux être moi, c'est tout ce que je veux. Tout ce que je veux, comprends-tu ? ! Je ne veux plus être aidé, directement ou non !

GHÉRASIM. — Cela t'a été désagréable ?

DAN *(tonnant)*. — Je me suis toujours senti aidé, avantagé, poussé. A une seule condition: respecter la règle du jeu. Tu n'as pas à rougir de moi, alors tout va bien. *(Eclatant.)* Mais que suis-je, moi ? Moi, tel que tu me vois, sans tenir compte que je suis on non ton fils ? ! N'ai-je pas le droit de m'affirmer par moi-même ? Ne puis-je montrer ce que je possède, indiquer ce qui me manque, ne puis-je exprimer ce que je pense et ce que je désire accomplir ?

GHÉRASIM *(d'un ton professoral)*. — Tu ne peux pas, dans la société, faire seulement ce qui te plaît.

DAN. — Mots d'ordre ! Tu confonds la société avec ta personne !

GHÉRASIM *(furieux)*. — Dan !

DAN. — Alors, dis, vas-tu faire ce que je t'ai demandé ? Vas-tu m'aider ? !

GHÉRASIM. — Comment peux-tu me demander quelque chose de pareil ? ! . . . *(Furieux.)* Je te l'interdis, entends-tu ? C'est un enfantillage qui . . .

DAN *(obstiné)*. — J'y ai beaucoup réfléchi, papa !

GHÉRASIM. — Ecoute, nous devons en discuter, mais pas ici ni maintenant.

DAN. — Moi je suis ici venu pour te prier, maintenant . . .

GHÉRASIM *(furieux)*. — Ce sont mes heures d'audience maintenant. *(Calmé.)* Il faut que nous discutions aussi de ton idée d'aller suivre le cours de Trușan . . .

DAN. — Tu penses que cela t'expose à la risée ou tu crains que cela ne fasse jaser, n'est-ce pas ? . . .

GHÉRASIM *(dur)*. — Je te le répète. Ce sont mes heures d'audience. Celle qui t'a été accordée a pris fin ! Mais d'ici notre future discussion, je t'interdis de faire le moindre pas. Je te l'interdis, tu entends ? !

DAN *(il attend que l'écho de son cri s'éteigne, et, mauvais tout à coup)*. — Je n'entends pas ! Je n'entends rien. Au revoir ! . . . Je n'entends rien ! . . .

LE CABINET D'ANDRONIC

(Dan entre. Derrière un bureau imposant, Andronic, l'écouteur à l'oreille, parle. Il lui fait signe d'approcher et de s'asseoir, puis il poursuit sa conversation téléphonique).

ANDRONIC. — . . . bien entendu, camarade ministre, puisque c'est dans l'intérêt de notre branche tout comme dans le nôtre. Oui, je suis un homme pratique, camarade ministre. Pardi ! . . . Comment ? Ce dont on m'accuse ? On m'accuse de ne pas aimer les mots d'ordre, de préférer les chiffres

pleins aux paroles creuses ! . . . Je vous en suis reconnaissant à l'avance ! . . . Oh ! pas pour moi, pour le département. J'étais sûr de rencontrer votre assentiment, camarade ministre, sans quoi je ne me serais pas permis de vous téléphoner . . . Croyez à toute ma gratitude ! . . . *(Il raccroche et, très satisfait, regarde Dan.)*

DAN *(Crispé, tout à ses soucis, il n'a guère écouté; assis au bord d'un fauteuil, il répond d'un air provocant au premier regard interrogateur).* — Je ne voulais pas venir.

ANDRONIC *(affable).* Et pourquoi donc, voyons ? ! . .

DAN. — Parce que ce n'est pas moi que vous avez appelé, c'est le fils de mon père ! . . .

ANDRONIC *(surpris, il le regarde d'un air amusé et en riant).* — Voilà qui me plaît ! . .

DAN *(très grave).* — Je ne veux pas être le fils de mon père. Ça ne m'intéresse pas. Et même, si vous tenez à le savoir, au risque de vous causer une déception, en ce moment, je le déteste ! . . .

ANDRONIC *(de plus en plus intéressé, se rapproche de lui).* — Sache que tu m'intéresses tout particulièrement ! . . .

DAN. — Moi, en tant que moi ! Pas en qualité de fils à son papa ?

ANDRONIC. — Exactement. Toi, en tant que toi, strictement.

DAN *(juvénile).* — Alors, dites-moi en toute sincérité: que se passe-t-il dans ce département ?

ANDRONIC. — As-tu l'impression qu'il s'y passe des choses graves ?

DAN. — Très graves.

ANDRONIC. — Et toi, qu'est-ce que tu veux faire ? Tu veux leur porter remède ?

DAN. — En premier lieu, je veux changer de nom. *(Agressif.)* M'y aiderez-vous ? !

ANDRONIC. — Tu as besoin d'un mot auprès de la milice ?

DAN. — Tout juste !

ANDRONIC. — Et je suppose que ton père t'a secoué d'importance.

DAN. — Tout juste !

ANDRONIC *(il le considère attentivement; un sourire de satisfaction se dessine sur son visage; il décroche le récepteur, forme un numéro de téléphone).* — J'ai bien l'honneur, mon colonel ! . . . Vous savez, je ne suis pas habilité à donner des ordres, comme vous; je ne donne que des indications. *(Il rit de quelque chose de flatteur que lui dit son interlocuteur à l'autre bout du fil.)* C'est ça. Eh bien, voilà de quoi il s'agit: un jeune homme très intéressant et qui promet beaucoup, va venir vous trouver . . . Je ne vous le dis pas par téléphone. Dans un quart d'heure, il sera chez vous avec un billet de ma part . . . Merci et . à vos prochaines étoiles de général ! . . .

(Dan suit l'entretien avec une figure éclairée par un sentiment de satisfaction et il se lève lorsqu'Andronic revient vers lui.)

ANDRONIC. — Alors, content ? .

DAN. — Vous avez fait cela sans même me questionner sur mes motifs.

ANDRONIC *(d'un ton paternel).* — Vois-tu, Dan, moi j'ai la prétention et l'ambition d'être un homme moderne. Or, l'homme moderne, tout à la fois saisit rapidement les choses et les résoud .

DAN *(il a comme une révélation).* — Vous avez des dissensions, mon père et vous ? . . .

ANDRONIC. — Toi, vois-tu, tu appartiens à une autre génération. Moi je crois en ta génération et je crois aussi qu'elle me comprendra. A vrai dire, tu n'es pas le seul à être chagriné; je le suis aussi.

DAN. — Avec vous aussi, papa se montre autoritaire, sûr d'avoir toujours raison ?

ANDRONIC. — Autoritaire ? Pis que cela. Rigide. Rigide et c'est très mauvais pour lui . . . Mais ce n'est pas poli de parler des autres. Je vais te parler de moi. S'il ne me comprend pas, c'est justement parce que je suis lucide et que je sais comment manœuvrer dans la vie . . . Je ne perds jamais de vue la signification pratique de chaque moment. Oui, je suis attentif aux faiblesses de l'un, aux intérêts de l'autre, aux besoins d'un ministère et à la concurrence de deux départements, aux ambitions d'un ministre et aux conditions qui naissent des échecs d'un autre département . . . Je connais les secrétaires dactylos et j'ai des amis parmi les directeurs des ministères, et même parmi les chefs de services; je cultive quelques journalistes et, si cela t'intéresse, sache que j'ai dans les autres départements, mes hommes à moi qui me renseignent sur la façon dont sont prises certaines décisions. Oui, j'ai entre mes mains toutes les relations de ce pays, j'en connais tous les ressorts, j'ai appris sur quel bouton il faut appuyer, je sais qui a de l'influence sur un tel et par qui tel ou tel est soutenu. Et au bénéfice de qui, tout cela ? ! Au mien ou à celui du département ? ! Ce sont mes intérêts que je soutiens ou ceux du public que nous conduisons ? ! C'est la vie. Il se peut qu'en principe, ce ne soit guère à ma convenance, à moi non plus. Nous changerons cela, mais pour le moment, ce sont là les méthodes.

DAN. — Dites-moi, Truşan travaillait-il, lui aussi, de cette façon ?

ANDRONIC. — Qu'est-ce qu'il te prend?

DAN. — Parce que j'ai appris que lui non plus ne s'entendait pas avec mon père. *(Il se lève.)*

ANDRONIC. — Trușan est un génie, entends-tu, un génie !...

DAN. — Et mon père, dites, mon père?..

ANDRONIC. — Dan, je ne puis médire de personne. Je me suis confié à toi, parce que j'en avais gros sur le cœur. Mais qu'as-tu? T'aurais-je attristé?

DAN. — Elle n'est pas trop gaie, la vie que vous venez de me présenter. J'aurais riposté și ç'avait été une autre fois. Maintenant vous m'avez donné matière à réflexion. Je vais partir. *(Avec une grande décision.)* Oui, il faut que je parte !... Que je voie clair, que j'existe par mes propres forces.

ANDRONIC *(écrivant)*. — Voici le nom du colonel chez lequel tu vas te rendre,

DAN *(soudain)*. — Je n'irai pas. Je n'irai pas sur recommandation. Je vais essayer de résoudre tout seul mes problèmes !...

(Chargé d'un sac à dos, Dan, simple silhouette, dans la pénombre passe par les pièces en laissant les portes claquer derrière lui. On n'entend que la voix ou plutôt le murmure craintif de Cornélia: « Dan ! Dan, Dan ... » Celui-ci franchit une dernière porte et mettant son sac bien d'aplomb, se met en marche accompagné d'un air assez triste qui se pose entre lui et la voix de Cornélia. Une femme s'avance à la rencontre de Dan, le regarde, gesticule, admirative et entre chez Cornélia.)

CORNÉLIA *(tandis que son visage s'éclaire, elle a un geste muet, celui d'appeler ou de retenir Dan)*.

LA FEMME *(entrant)*. — Que tu es heureuse, Cornélia !... Je viens de rencontrer Dan ... Ce qu'il est beau !... Un homme, pour de bon ... Que la chance ne l'abandonne jamais !... Que tu es heureuse, Cornélia !... Oui, un homme déjà; un jeune homme solide; demain, après-demain, il aura rattrapé son père !... Que tu es heureuse !... Tandis que moi ... Avec mon vaurien de fils !... *(Elle éclate en sanglots.)* Aide-moi, Cornélia !... Il a encore échoué à son examen. Aide-moi. Un petit mot de ta part suffira !... Un petit mot !...

CORNÉLIA *(s'imposant difficilement le calme; elle ne peut plus supporter cette femme)*. — Soit, soit, je parlerai où il faut ...

LA FEMME. — Merci, Cornélia, merci !... Vois-tu, c'est parce que tu aides les autres que tu es toi-même si heureuse !... Merci ! *(Elle sort.)*

CORNÉLIA *(elle se laisse tomber à bout de forces sur une chaise; elle est hébétée)*. — Je suis heureuse !... *(Entendant du bruit, elle saute de sa chaise, s'arrange, prend une mine joyeuse.)* George !

GHÉRASIM *(il l'embrasse avec une affection que les années ont rodée)*. — Cornélia, Cornélia, ton vieux mari arrive tout de même à la maison.

CORNÉLIA *(le contemplant longuement)*. Tu ... tu vas bien?

GHÉRASIM. — Très bien !...

CORNÉLIA. — Un peu ... un peu fatigué?

GHÉRASIM. — Pas du tout. Et toi?

CORNÉLIA. — Moi, je vais très bien. Quand tu rentres, tout va bien. Que me faut-il de plus? !

GHÉRASIM. — Je te remercie pour l'ordonnance que tu m'as prescrite. Elle me réussit.

CORNÉLIA. — L'ordonnance que ... Moi, à toi? Moi, je t'ai prescrit une ordonnance?...

GHÉRASIM. — Je t'en remercie.

CORNÉLIA. — Mais ce n'est pas moi ... c'est le docteur Bica ...

GHÉRASIM *(d'un ton menaçant mais non dépourvu d'humour)*. — Cornélia ! Je n'admets aucune suspicion, même de la part des médecins !...

CORNÉLIA. — Cependant ...

GHÉRASIM *(amusé)*. — Tout de même, tu ne vas pas me faire croire que ce n'est pas toi qui le diriges, le docteur Bica. *(Avec humour.)* Tu sais bien que je dois être informé de tout ce qui se passe dans le département,

CORNÉLIA *(surprise, ébahie)*. — Alors ... Alors tu sais ... à propos de Dan?

GHÉRASIM. — Quoi? à propos de Dan?

CORNÉLIA. — Qu'il a quitté la maison !...

GHÉRASIM *(avec un effort pour se contenir)*. — Je crois que oui ... Aujourd'hui il a été en audience à mon bureau.

CORNÉLIA. — En audience? !...

GHÉRASIM. — Oui, en audience. Ne sommes-nous pas vendredi, aujourd'hui? C'est clair: vendredi c'est mon jour d'audience. N'est-ce pas clair?

CORNÉLIA *(impersonnelle)*. — Si. C'est clair: vendredi — jour d'audience.

GHÉRASIM. — ... Cornélia ...

CORNÉLIA. — Oui, George ...

GHÉRASIM *(avec effort)*. — Explique à Dan, quand tu le pourras, qu'il n'a aucune raison d'avoir honte de moi ...

CORNÉLIA. — De toi ... Mais pourquoi? ... Pourquoi aurait-il honte de toi?

GHÉRASIM *(n'en pouvant plus)*. — Parce que ... Parce que je suis un monument de

la nature ! . . . Une pierre sur laquelle se posent les corbeaux et les moineaux pour y faire ce qui leur chante, c'est ce que je suis . . . *(Son cri, aux échos prolongés, n'est plus qu'une longue résonance qui, tout doucement, se change en pleurs. Ceux de Cornélia.)*

CORNÉLIA *(les pleurs se succèdent comme un écho. Ils viennent, doux et tenaces, du plus profond d'elle-même. Ils viennent, comme un long déchirement impossible à arrêter. Quand brisée, vaincue, elle y parvient, elle s'exclame entre deux sanglots).* — Oui, moi, je suis la femme heureuse ! . . . Heu-reu-se !

RIDEAU

ACTE II

GROUPE SOCIAL — CHANTIER

VÉRONICA. — Hé, dis donc un instant, s'il te plaît, ma jolie tourterelle; dis voir un peu qui c'est qu't'es et qui c'est qu'est ton tourtereau ?

ILÉANA *(un peu contrariée).* — Comment ça, qui je suis? je suis une ouvrière et je travaille sur votre chantier, c'est tout. Lui aussi. *(Devant le regard incrédule de Véronica.)* Voilà ce que nous sommes.

VÉRONICA. — Mariés ?

ILÉANA. Oui, c'est-à-dire non . . . Nous n'avons pas l'âge; il nous manque un mois. On n'a pas voulu nous donner de chambre ici. Moi je loge au dortoir des filles, et lui . . .

VÉRONICA. — Voyez-vous ça, pauvres choux ! Sois pas fâchée, ma mignonne, si j'te questionne, mais j'peux pas m'empêcher d'm'attendrir quand j'vois comment qu'vous vous aimez.

ILÉANA. — Nous nous aimons tout le temps.

VÉRONICA. — Oui, et c'est tout l'temps qu'vous m'plaisez. Dis voir un peu, vrai de vrai, tu m'as jamais vue avant ? . .

ILÉANA. — Oh ! si !

VÉRONICA. — Et tu t'es jamais d'mandé pourquoi que j'te suis toujours des yeux ?

ILÉANA. — Non. Mais j'ai bien vu que vous me suiviez des yeux.

VÉRONICA. — C'est pasque j'vous aime bien, c'est pour ça . . . ! Pasque . . . *(Sentimentale au point de se mettre à pleurer.)* Pasque, tiens, c'est comme ça qu'on était, Coco et moi, quand on est venu su'l chantier ! . . . *(Autre ton.)* Dis-voir, t'as ton bachot ?

ILÉANA. — Oui.

VÉRONICA. — En tous cas, c'est quéq' chose ! . . . Moi j'avais guère qu'six ans d'école quand c'est qu'j'me suis enfuie avec lui !

ILÉANA. — Où ça ? . . .

VÉRONICA. — Où ? . . . Elle est bien bonne, celle-là ! . . . Sur les chantiers du pays, pardi ! Mais alors, là, sur tous ! . . . Y a pas un grand chantier dans toute la Roumanie qu'ait pas été témoin d'notre amour, à Coco et à moi. Et à c't'heure on s'rait pas ici si qu'on n'avait pas eu un vaurien de camarade qu'est maintenant quelqu'un au département. Monts et merveilles, qu'il nous a promis ! . . . Et il a pas plus t'nu parole que . . . j'sais pas, moi, . . . qu'toi ! T'es pas fâchée, hein ? si j'te tutoye, mais tu m'es tellement sympa ! A cause de lui, on a quitté un endroit où qu'c'était très bien. Eh ! c'est comme ça, on vieillit. Et puis, on était contents, nous aussi, d'nous rapprocher d'not'patelin .

ILÉANA. — Vous vous êtes aimés tant que ça ?

VÉRONICA. — Et on s'aime encore, ma poulette ! . . Bien sûr, on est d'un autre âge. C'est pour ça qu'j'vous r'garde tout l'temps, depuis que vous v'là au chantier . . . V'z êtes tout comme nous, alors ! . . . Et j'vous envie ! . . . Et j'vous r'garde sans cesse ! . . . Dis voir, vrai de vrai, vous vous aimez beaucoup, s'pas ?

ILÉANA. — Nous nous aimons. *(Fière.)* En amour, on ne peut s'aimer beaucoup ou peu. On s'aime, totalement, c'est tout.

VÉRONICA. — Et, dis, pourquoi qu'tu l'aimes ? Pasqu'il est beau, non ? . . .

ILÉANA. — Non. Il est beau à mes yeux parce que je l'aime. Et je l'aime pour sa façon d'être. Pour sa façon de penser, de se comporter; pour sa droiture, pour son sérieux ! . . .

VÉRONICA *(dans un immense élan d'effusion, elle l'embrasse).* — Ma chérie, ma fifille ! . . . Tout juste comme moi. On est

faites de la même pâte. Pour moi aussi: l'homme que j'aime l'est l'plus beau du monde ! . . . Et pourquoi qu'je l'aime? Ça y a qu'moi qui l'sais !

LE MARI DE VÉRONICA *(il arrive, massif et taciturne, en faisant des gestes qui n'ont pas un sens bien déterminé.)*

VÉRONICA. — Mon petit Coco ! . . . *(Elle se précipite, l'embrasse, le cajole.)* Tu vois, c'te tourterelle ! . . . *(Grave et gesticulante tandis qu'Iléana demeure réservée.)* Regarde-moi ça ! Moi, comme deux gouttes d'eau ! . . . Moi, celle d'alors, quand c'est qu'tu m'as amenée, diable d'homme, sur les chantiers ! . . . *(A Iléana.)* C'est lui, mon héros ! . . . Faut l'voir, aux défilés, il en a pleine la poitrine . . . *(Elle montre la place des décorations.)*

ILÉANA. — Je vous admire ; madame m'a raconté comment son amour dure, vingt-deux ans après.

LE MARI DE VÉRONICA *(il lui serre affectueusement la main et répond sans doute, mais on n'entend absolument rien).*

VÉRONICA. — Coco ! . . *(Elle lui dit quelque chose dont on n'entend que des fragments.)* Lui manque un mois pour avoir l'âge . . . L'est au dortoir des filles, et lui . . . Vrai, non Coco . . .

LE MARI DE VERONICA *(il se tait, acquiesce, la caresse).*

VÉRONICA *(s'exclamant.)* Coco, mon Coco ! . . . *(Elle l'embrasse et prend la main d'Iléana.)* Ma tourterelle, fifille, c'est décidé: on vous prend chez nous. Va-t-en chercher ton tourtereau, et amène-z-vous ! Bagages et tout, car, à vous voir, j'pense bien qu'vous d'vez avoir une valise ! . . .

(Entre temps Dan est arrivé: surpris par les nouveaux amis d'Iléana, il reste à distance, et se met à siffler).

ILÉANA *(qui tressaille en l'entendant, court à sa rencontre)* — Dan !

VÉRONICA. — Ah ! Ah ! Il t'a senti, l'épervier ! . . . Amène-le un peu. Amène-le qu'on le voie un peu d'plus près. *(Du coude, elle fait un signe à son mari, comme si elle exprimait: « hein ! qu'est-ce que t'en dis ? »)*

ILÉANA *(s'approchant)* — Voilà, c'est Dan . . .

VÉRONICA. — Seigneur, qu'ils sont gentils quand y s'tiennent par la main ! Notre bonhomme, s'pas, Coco ? ! . . . *(Elle fait tourner Dan dans tous les sens.)* Que d'abord m'importe si j'te connais pas de quelque part ! Comment c'est qu'tu t'appelles ?

DAN. — Dan Popescu.

VÉRONICA. — Popescu, Popescu . . . Popescu ?

DAN. — Exactement, madame. Je vous remercie. Iléana m'a dit, mais . . .

VÉRONICA. — Y a pas d'mais ! . . . C'est décidé. *(Elle l'étudie soigneusement.)* Popescu ? . . *(Incrédule.)* Et d'où qu't'es ?

DAN. — Tout juste de l'autre bout du pays . . . D'Oradea, madame !

VÉRONICA. — Tes parents sont d'Or . . .

ILÉANA. — Oui, on est d'Oradea, ne vous l'ai-je pas dit ?

VÉRONICA *(incrédule).* — Moi, j't'ai déjà vu quéqu'part. C'est pas possible ! . . . Ces yeux-là . . . ces yeux-là y m'rappellent . . qui ça donc ? . . .

ILÉANA. — Bien sûr, voyons ! . . . Ne disiez-vous pas que nous ressemblions à ceux que vous étiez il y a vingt-deux ans ? . . . Eh bien ! Dan est son portrait, à lui, à cette époque-là.

VÉRONICA *(prête à acquiescer, s'arrête, incrédule).* — T'entends, Coco chéri ? . . . *(Se tournant, menaçante, du côté de Dan.)* Ces yeux-là, j'les connais ! . . . *(Résolue.)* Enfin, c'qui est fait est fait . . . J'ai décidé, s'pas ? Alors, v'nez-vous-en chez nous. Allez chercher vos frusques . . .

OBSCURCISSEMENT

LEUR PREMIÈRE CHAMBRE CONJUGALE

(Long baiser, douces caresses, long baiser encore.)

DAN *(il soulève Iléana dans ses bras, la fait tournoyer, la promène dans toute la pièce).* — Ici, c'est le Nord, là, c'est le Sud . . .

ILÉANA *(en même temps que lui).* — Ici c'est l'Est, là c'est l'Ouest ! . . .

DAN. — Les quatre points cardinaux sont à nous ! . . .

ILÉANA. — Oui, à nous ! . . .

DAN. — Ne crois-tu pas, Iléana, que c'est l'essentiel ?

ILÉANA. — Que les quatre points cardinaux . .

DAN *(précisant).* — . . . soient à nous ? Si ! . . Vois-tu, ils existent, objectivement. En même temps, tout homme, d'une façon ou d'une autre, a ses quatre points cardinaux, à lui. L'essentiel, c'est que nous ayons les nôtres. Ton Nord est mon Nord, ton Sud . . .

ILÉANA *(en même temps).* — . . . est mon Sud.

DAN-ILÉANA *(tout se mêle dans leurs voix en une douce chanson où « mon » et « ton » se poursuivent comme dans un canon).*

— Ton Est est mon Est . . . ton Ouest est mon Ouest . . . *(Le tout est dit en un crescendo; comme en une danse qui les enlace, les fait tournoyer et les fond en un long baiser.)*

ILÉANA. — En route, tu t'en souviens, quand nous faisions de l'auto-stop, nous disions: nous allons où le soleil se lève . . .

DAN *(en même temps)*. — Nous allons où le soleil se lève . . .

ILÉANA *(grosse voix)*. — Et que voulez-vous faire où le soleil se lève? — nous a demandé ce chauffeur grognon.

DAN *(répondant à ce dernier)*. — Nous allons travailler et nous aimer, grand-père !

ILÉANA *(même jeu)*. — Et où faut-il vous laisser? Où se lève-t-il, le soleil?

DAN *(idem)*. — Où vous voudrez, grand-père !

ILÉANA *(idem)*. — Croyez-vous trouver n'importe où un endroit qui vous convienne?

DAN *(idem)*. — Bien sûr, grand-père. Que faut-il d'autre à l'homme, que travailler et aimer? !

ILÉANA *(idem)*. — Hé ! Hé ! Vous êtes jeunes, vous ! . . . Il lui faut bien d'autres choses encore ! . . .

DAN *(idem)*. — Non, grand-père ! . . . Il ne lui faut rien d'autre ! . . . C'est nous qui nous compliquons la vie et il ne nous reste . . . pas de temps pour l'essentiel, pour travailler et pour aimer ! . . .

ILÉANA *(idem)*. — Voulez-vous vous arrêter ici? !

DAN *(idem)*. — Si ça vous fait plaisir ! . . . Et venez nous voir en passant par ici ! . . . Vous nous trouverez travaillant et nous aimant ! . . . Vous nous trouverez heureux !

(Ils font tous deux, de la main, des signes d'adieu, et, enlacés, courent, courent, avec des cris de joie; ils jouent à n'en plus finir, jusqu'à ce que, étroitement embrassés, ils se retrouvent à bout de souffle, dans la réalité de la chambre.)

ILÉANA. — Et tu crois vraiment que le soleil se lève où nous sommes?

DAN *(l'embrassant)*. — Cela n'a aucune importance. Nous possédons tous les quatre points cardinaux.

ILÉANA *(l'étreignant)*. — Tu as raison; nous les possédons tous ! . . .

DAN. — Te rends-tu compte, Iléana? Je suis, moi, l'homme le plus riche du monde: j'ai tous les quatre points cardinaux et je t'ai, toi ! . . .

ILÉANA *(enthousiasmée)*. — Oui ! . . . Et moi, je t'ai, toi, et j'ai tous les quatre points cardinaux ! . . .

DAN. — Et tu te souviens de ce qu'elle nous disait, la petite vieille aux yeux mauvais, qui se tenait là, derrière une haie? *(L'imitant.)* Qu'avez-vous donc à vous amuser comme ça? . . . Ma parole, vous croyez avoir mis le bonheur en cage ! C'est dur, par ici !

ILÉANA *(elle lui répond directement, comme Dan dans le jeu précédent)*. — Ça ne fait rien, grand-mère, nous on n'a pas peur des difficultés ! . . . Plus ça va être dur, plus nous serons contents de nous, et plus nous nous aimerons !

DAN *(de la voix de la vieille)*. — Eh ! eh ! eh ! C'est ce qu'on va voir ! Alors quoi, vous croyez que, comme ça, le monde change? !

ILÉANA *(même jeu)*. Pas d'un seul coup, grand-mère, mais il change !

DAN *(idem)*. — Ce sont des rêves . . . Et puis, si vous voulez le savoir, eh bien, ici, ce n'est pas exactement l'endroit où le soleil se lève.

ILÉANA *(idem)*. — Où est-il alors?

DAN *(idem)*. — Peut-être un peu plus à droite, peut-être un peu plus à gauche ! . . .

ILÉANA *(idem)*. — Ça ne fait rien . . . Nous allons faire en sorte que ce soit ici !

TOUS LES DEUX. — Ici, grand-mère ! Vous allez voir ! Nous allons faire en sorte que ce soit ici . . . *(Enlacés, ils font un saut, comme s'ils allaient saisir quelque chose; il est évident qu'il ne s'agit que d'une pantomime et d'un ballet, où la réplique n'a qu'un rôle suggestif; ils font un saut, et puis un autre encore; ravis, ils s'appuient l'un sur l'autre, s'embrassent et s'aident l'un l'autre, s'attirent l'un l'autre et s'embrassent encore.)* Nous l'amènerons ici, grand-mère, nous l'y amènerons ! . . . *(Pour l'instant, ils tombent effectivement sur le lit.)*

ILÉANA. — Et dis, nous l'avons amené ici?

DAN. — Pourquoi ne pas être sûrs que oui? Nous l'avons amené et l'amènerons encore ! . . .

ILÉANA. — La petite vieille était méfiante; elle prétendait que la vie n'est pas telle qu'on la voit la première fois ! . . .

DAN. — Papa aussi le disait. *(Contrarié.)* Et ça ne me plaisait guère, car c'était pour lui comme une justification.

ILÉANA *(lui caressant le front du bout des doigts)*. — Ce front si beau quand il est soucieux . . . Tu es torturé par cette pensée n'est-ce pas?

DAN. — Quand on se fait un idéal d'un homme, on s'expose à de grandes désillusions. Quelle déception lorsqu'il ne répond

pas à ce que vous en attendiez... Comment te dirais-je, peut-être qu'à tout prendre, c'est un honnête homme, mais lorsqu'il vous a fait aspirer à plus que cela..

ILÉANA. — Tu m'inquiètes...

DAN. — Pourquoi?

ILÉANA. — Parce que moi je rêve depuis longtemps et si loin, à ton propos...

DAN *(dur)*. — Moi aussi, Iléana. Et prends garde à ne jamais me décevoir!...

ILÉANA. — Jamais!

DAN. — Souviens-toi: ton rouge doit être mon rouge...

ILÉANA. — Ton jaune, mon jaune. Ton champ doit avoir la même couleur que mon champ.

DAN. — Et ton océan exactement la même couleur que le mien.

ILÉANA. — Et le ciel, et le soleil et l'infini, parce que nous devons tout voir sous la même lumière, dans la même lumière et venant de la même lumière... *(Soudain.)* Toi, me causeras-tu des désillusions?

DAN *(il la caresse tristement, en homme mûr, soucieux)*. — Je voudrais ne décevoir personne, et surtout pas toi. Tu sais, mon père...

ILÉANA. — Il t'a déçu...

DAN. — Quand j'étais petit, il ne m'aidait pas. Il m'obligeait à faire les choses tout seul. Il m'apprenait à les faire, sans m'aider. C'est-à-dire, tu comprends, qu'il me montrait comment m'y prendre, mais il ne faisait rien à ma place. Comme j'étais heureux lorsque je parvenais à montrer ce dont j'étais capable! Il approuvait avec gravité. Mais je sentais qu'au fond de lui-même il ressentait une grande, une terrible satisfaction. Car que peut-on souhaiter de plus que de savoir que d'autres apprennent de toi à être sûrs d'eux-mêmes? Peut-être est-ce à cause de cela que je me suis montré un peu fier en grandissant. Mais jamais du fait que j'étais son fils, jamais du fait qu'il était ce qu'il était. J'ai été plus fier que cela, parce que j'étais fier de ce que je savais faire, j'étais fier de moi, des forces que je savais posséder. C'est de cela que je veux parler: mon père m'avait si bien fait croire en mes propres forces, m'avait rendu si fier de moi et de ce que j'allais faire dans la vie!... Et voilà que soudain, tout s'est écroulé!

ILÉANA. — Dan...

DAN. — Dis!

ILÉANA. — Me permets-tu de t'avouer quelque chose?...

DAN. — Je pensais que tu m'avais tout dit de toi.

ILÉANA. — Oui, tout. Il ne s'agit que d'un détail.

DAN. — Que tu as omis.

ILÉANA. — Je pensais qu'il n'était plus nécessaire de te le dire, du moment que j'étais arrivée à te comprendre.

DAN. — Dis-le!

ILÉANA. — Sais-tu que moi aussi, j'ai quitté la maison?!

DAN *(ironique)*. — Non! Je ne le sais pas. Tu es avec moi depuis si longtemps et je ne le sais pas...

ILÉANA. — Non. Je suis partie, je suis partie... autrement dit je me suis enfuie... c'est-à-dire que je n'ai rien expliqué à personne.

DAN. — Ça, je ne te l'ai pas demandé, du moment que tu es venue avec moi...

ILÉANA. — Nous pouvions pourtant rester à la maison, chez mes parents, tu sais? Et c'est justement pour ça que je suis partie..

DAN. — Je ne comprends pas...

ILÉANA. — Moi, j'ai tout raconté à maman. Et après le déjeuner, il me semble qu'ils se sont mis à discuter... Mon père et elle. Je les ai même bien entendus...

DAN. — Et alors?

ILÉANA. — Leur crainte étaient de nous savoir trop jeunes; ils appréhendaient les suites d'un enfantillage...

DAN. — C'est normal. Ils ne nous connaissent pas.

ILÉANA *(tristement)*. — Oui, il ne nous connaissent pas. Ils ne nous connaissent pas, Dan... Sais-tu ce que je les ai entendu dire, à un moment donné?

DAN. — Quoi donc?

ILÉANA. — C'est honteux pour moi de le répéter.

DAN. — Allons, dis!

ILÉANA. — C'était comme une conclusion, comme un apaisement pour eux: ils disaient qu'après tout, à mon âge, il fallait songer au mariage, de sorte que... *(Impersonnellement, avec des arrêts, comme si elle reproduisait avec intention, le ton de « raison supérieure » de ses parents.)*... de sorte qu'il valait mieux que j'aie mis la main sur toi, qui es le fils de qui tu es, que nous pourrions nous faire plus aisément une situation *(Vite.)* que si plus tard, j'épousais Dieu sait qui!...

DAN *(en colère, pris de soupçons)*. — Et alors!

ILÉANA *(comme si elle était coupable.)* — Comment: « et alors »?

DAN. — Toi, qu'est-ce que tu as fait?

ILÉANA. — Maman est venue dans ma chambre; elle m'a fait des caresses et elle m'a dit que tu pouvais venir habiter chez nous; alors j'ai pris mon sac à dos et je suis partie te rejoindre.

DAN *(sévère)*. — Iléana !

ILÉANA *(timide, humble)*. — C'est tout . . .

DAN *(même jeu)*. — Iléana !

ILÉANA *(de même)*. — C'est tout, je te le jure ! . . .

DAN *(tout à coup, n'y tenant plus)*. Iléana . . . Je t'aime ! . . . Je t'aime, Iléana . Oui ! . . . C'est pour cela que mon rouge est ton rouge, que mon Est est ton Est, que mon ciel a la même couleur que le tien, que mon Nord se trouve exactement dans la direction de ton Nord ! . . . Iléana ! . . . *(Il l'embrasse.)*

ILÉANA. — Oui et c'est pour cela que nos couleurs et que nos points cardinaux ne sont pas un simple jeu.

DAN. — Non; ils ne sont nullement un simple jeu ! . . .

TOUS LES DEUX *(jeu en « canon » comme précédemment)*. — Mon bleu est ton bleu; ton Orient est mon Orient; ta forêt est aussi la mienne, mon Couchant est aussi le tien ! . . .

DAN *(écoutant les rafales de pluie)*. — Ecoute ! Ma pluie a le son de ta pluie ! . . .

(Le balancement des répliques rythmées devient peu à peu une danse avec d'impondérables rotations, qui les unit, et confond paroles et mouvements. Ils demeurent ainsi, enlacés, en disant des mots qu'on n'entend plus et que seul suggère le mouvement.)

OBSCURCISSEMENT

LA CHAMBRE DU COUPLE

(On entend le bruit de la pluie. Persévérant, pénétrant. Iléana dort; un livre est tombé tout près. Cornélia ouvre la porte avec soin et entre tout doucement).

ILÉANA *(elle bouge et cherche la lampe de chevet)*. — Te voilà ? . . . Regarde un peu cette grande enveloppe. *(Sur une enveloppe posée là ostensiblement, il est écrit: Premier salaire.)*

CORNÉLIA. — N'ayez pas peur . . .

ILÉANA *(au contraire, prise de peur, elle se couvre)*. — Je pensais que c'était Dan ! C'est Dan que j'attendais.

CORNÉLIA. — Moi aussi.

ILÉANA. — Vous ?

CORNÉLIA. — Vous vouliez me demander qui j'étais, non ? . . .

ILÉANA. — Oui, je le voulais . . .

CORNÉLIA. — Il pleut terriblement. Je n'ai jamais vu une pluie pareille ! . . . *(Elle défait son fichu de tête et le secoue.)* Me reconnaissez-vous ?

ILÉANA. — Maintenant oui. Je vous connais très bien. Vous êtes la femme la plus distinguée et la plus respectée de notre département; vous êtes l'épouse du premier secrétaire, la femme que tous envient et que tous considèrent comme la plus heureuse.

CORNÉLIA. — D'où savez-vous tout cela ?

ILÉANA. — C'est ma mère qui me l'a dit. En ville, les femmes jasent. Elles savent qui elles doivent admirer et qui elles doivent envier. Les femmes . . . vous savez comment sont les femmes dans une ville de province . . . Et comme le fait que vous êtes heureuse n'est nullement à cacher . . .

CORNÉLIA *(la regardant longuement)*. — Dites-moi: est-ce votre manière habituelle de parler ou bien ressentez-vous une certaine émotion ? ! . . .

ILÉANA. — A franchement parler, je suis émue . . . *(Elle saute du lit, met un peignoir, et prolonge l'arrangement de la literie.)*

CORNÉLIA. — Voyez-vous, moi je suis médecin . . .

ILÉANA *(affairée)*. — Je le sais . . .

CORNÉLIA. — Je dis cela uniquement parce que, en général, les gens auxquels j'ai affaire sont émus.

ILÉANA *(prolongeant ses occupations, mais désireuse en même temps d'être polie)*. — Je sais . . . moi aussi, j'éprouve une certaine émotion devant le médecin . . .

CORNÉLIA. — Mais pour établir un bon diagnostic, il me faut m'entretenir avec eux dans leur état normal, lorqu'ils ne sont pas troublés . . .

ILÉANA *(n'ayant plus rien à dire ni à faire)*. — Pas troublés ?

CORNÉLIA. — Excusez-moi; je suis chez vous. Puis-je m'asseoir ?

ILÉANA. — Mon Dieu ! je vous en prie . Je n'ai pas fait attention; je vous en prie . Bien sûr . . . Asseyez-vous, je vous en prie .

CORNÉLIA *(sortant une cigarette, elle la lui offre)*. — Fumez-vous ?

ILÉANA. — Non . . . C'est-à-dire, oui; merci; est-ce que je sais . . .

CORNÉLIA *(voyant la maladresse d'Iléana, et cherchant à faire quelque chose)*. — Prenez-en une . . . Cela calme, je vous dis ça en tant que fumeuse, pas en tant que docteur. *(Scène classique de l'allumage, avec la maladresse du fumeur novice, etc. Scène dont la*

longueur et le nombre de péripéties sont laissées à la latitude du metteur en scène. En tous cas, une pause est nécessaire.) En fait, j'ai besoin, moi aussi. de me calmer . .

ILÉANA *(s'asseyant sagement sur le lit)*. — Excusez-moi, j'ai travaillé au laboratoire, dans la relève de nuit . . . J'ai dû faire des essais difficiles.

CORNÉLIA. — Il faut que vous sachiez que je ne suis pas aussi heureuse qu'on le dit . . .

ILÉANA *(tout en fumant, elle la regarde et reprend ses esprits)*. — Et en ce qui me concerne, quel est votre diagnostic?

CORNÉLIA. — Il n'est pas question, à proprement parler, de diagnostic. Je voudrais me rendre compte pourquoi mon fils croit tellement en . . . ce que vous lui insufflez . . .

ILÉANA. — Je crois en lui, Madame !

CORNÉLIA. — Mais vous l'influencez, n'est-ce pas? . .

ILÉANA. — Moi, l'influencer, lui? . . . Madame, Dan a une personnalité forte, bien formée, digne et résolue . . .

CORNÉLIA *(l'imitant sans le vouloir)*. — . . . Forte . . . bien formée, digne et résolue . . . *(Elle évalue ce portrait d'un air un peu étonné.)* Et vous l'aimez? . . .

ILÉANA. — Si je l'aime? ! . . . Comment vous dire cela . . . Les mots sont impuissants ou, peut-être que . . .

CORNÉLIA. — Je crois que oui . . .

ILÉANA. — Et vous avez été aimée, vous aussi; vous avez senti que chacune de vos pensées, que chacun de vos sentiments, que votre souffle de chaque instant étaient partagés?

CORNÉLIA *(pensive, elle ne répond pas)*.

ILÉANA. — Voyez-vous, peut-être ne pouvez-vous pas comprendre. Ou peut-être . . . *(Surprenant son regard.)* Excusez-moi. Je ne me permettrai pas . . . Non, je ne me permettrai pas. Moi, je ne parlais que de mon bonheur. Vous êtes-vous sentie, une fois, heureuse au point d'avoir envie de le dire à tout le monde?

CORNÉLIA *(même jeu)*.

ILÉANA. — Pardonnez-moi, voilà que je vous pose encore des questions; mais pas pour que vous me répondiez. Ce n'est qu'une façon de manifester mon bonheur. C'est tout. Quand on est trop heureux, on cherche ailleurs, c'est normal, un correspondant à son bonheur. On recherche un témoignage ou un appui dans l'exemple des autres . . *(Soudain.)* Me pardonnez-vous si je vous parle de la sorte?

CORNÉLIA. — Vous pardonner? De quoi?

ILÉANA. D'avoir explosé de la sorte pour me confesser à vous.

CORNÉLIA. — Je ne puis vous être que reconnaissante d'avoir été si sincère.

ILÉANA. — Je vous prie de me croire: Dan vous aurait dit la même chose; il se serait confessé de la même façon. C'est pour cela que je suis heureuse . . .

CORNÉLIA *(soupçonneuse)*. Dan . . . Ecoutez, vous croyez vraiment qu'il est heureux? Vous pensez pouvoir le rendre heureux?

ILÉANA. — Sûrement ! . . . Nous aurions pu compliquer inutilement les choses, arriver à d'autres solutions . . .

CORNÉLIA. — Et celle à laquelle vous êtes arrivés vous semble normale?

ILÉANA. — Oui. Nous étions décidés; nous avons choisi la route la plus directe et nous sommes arrivés ici; nous sommes ainsi faits, et nous avons ce qu'il nous faut: nous travaillons, nous nous aimons, nous portons le front haut.

CORNÉLIA. — Vous pouviez faire cela n'importe où.

ILÉANA. Peut-être, ou plutôt oui, certainement. Dan a voulu se confirmer à lui-même, tous deux avons voulu nous confirmer à nous-mêmes que la route sur laquelle nous nous sommes engagés est bonne et sûre.

CORNÉLIA. — Tous deux? . . . Ou bien vous le lui avez fait croire . . .

ILÉANA. — Pourquoi ce soupçon?

CORNÉLIA. — Ne pensez-vous pas que c'est normal? Je suis tout de même sa mère.

ILÉANA. — Nous . . . Dan et moi, nous nous sommes demandé une chose: que faut-il à l'homme pour être digne et fier de lui-même, que lui faut-il pour éviter les complications inutiles qui le distraient de ce qui est essentiel dans l'existence? . . .

CORNÉLIA. Et vous avez résolu le problème auquel l'humanité s'attaque depuis des siècles?

ILÉANA. — Je pense que oui.

CORNÉLIA. — Vous croyez en lui?

ILÉANA. — Et lui en moi !

CORNÉLIA. Et vous pensez qu'il a . . . comme vous avez dit . . .

ILÉANA. — Oui ! Une personnalité puissante, mûre, enthousiaste et qu'il fera de grandes choses dans la vie ! . . .

CORNÉLIA *(répétant: il est évident que cela lui plaît)*. — De grandes choses dans la vie . . . Et pourtant, moi je ne voyais pas Dan exactement comme ça.

ILÉANA. — Soyez persuadée qu'il est comme ça ! . . .

CORNÉLIA *(pensive).* — Comme si je savais encore comment il est . . .

(On entend, venant du dehors, un sifflement prolongé de trilles ou le leitmotiv d'un air qui deviendra celui des deux amoureux dans la musique de scène.)

ILÉANA. — Dan ! . . . C'est lui, Dan ! . . . Il revient du travail ! . . .

CORNÉLIA *(elle se fait toute petite, embarrassée, comme si elle voulait disparaître).*

ILÉANA. — Excusez-moi ! . . . *(Elle court.)*

CORNÉLIA *(à part, se retirant le plus possible dans l'ombre).* — Chez lui, entrant par sa porte, à lui . . .

DAN *(Ouvrant le battant de la porte, il heurte Iléana, la prend dans ses bras).* — Il pleut terriblement. Terriblement ! Bientôt nous rentrerons au logis en nageant . . . Comment va ma championne ? . . .

ILÉANA. — Il y a là . . .

DAN *(la soulevant, d'un geste sportif).* — Je sais qu'il y a une championne de natation, bien qu'ici elle n'ait plus eu où s'entraîner ! . . . Mais ça viendra, car il pleut, il pleut . . .

ILÉANA. — . . . Chez nous . . .

DAN *(il l'embrasse longuement, l'interrompant, ne la laissant pas parler; il sort une enveloppe de sa poche).* — Tiens ! . . . mon premier salaire, le premier argent gagné par les mains que voici ! *(Il lance les billets en l'air.)* Qui est plus heureux que nous ? !

ILÉANA. — Dan . . .

DAN *(la faisant tournoyer).* — Tu vois, sans piston, sans interventions ! . . . On travaille et on touche son salaire ! . . . *(Dansant.)* Sans être obligé de s'appeler Ghérasim, on travaille et on touche . . .

ILÉANA. — Dan . . . tu sais . . .

DAN. — Je sais quoi ? ! Toi tu n'as pas touché tes sous ? . . . Où sont-ils ?

ILÉANA. — Là, dans l'enveloppe, ne vois-tu pas ! . . . L'argent de la famille ! . . . Le premier argent de la famille ! . . .

DAN. — Bravo !

ILÉANA. — Dan, ta mère est chez nous . . .

DAN *(la laissant tomber de ses bras).* — Où ça ? . . . *(Voyant Cornélia, il s'assombrit. Les regards de Cornélia sont graves; moment de tension où personne ne sait que dire. Dan et Cornélia restent immobiles, ne se trahissant que par des gestes brefs, retenus. Iléana hésite entre la mère et le fils qui sont, l'un et l'autre, très abattus. Elle se dirige — plus par ses gestes et son attitude que par ses mouvements — tantôt vers l'un, tantôt vers l'autre et se retient aussitôt. Tard, car il faut bien qu'une décision soit prise, Dan dit, gravement mais de tout son cœur.)* Sois la bienvenue chez nous, maman ! . . .

CORNÉLIA *(toute son émotion transformée en drame).* — Dan ! . . . *(Elle se précipite vers lui, l'étreint, l'embrasse.)*

ILÉANA *(elle est émue, au bord des larmes).*

CORNÉLIA *(s'en rendant compte, soit par instinct, soit par une impulsion de femme qui souffre, elle tend une main et étreint Iléana aussi).* — Mes enfants ! . . . Mes enfants ! *(Le tout est dit sobrement, sans mélodrame.)*

DAN. — Elle, c'est Iléana. Championne de natation. Vitesse. D'ailleurs c'est ainsi que j'ai commencé à l'aimer. *(Par habitude de raconter à sa mère.)* Tu sais, je l'ai vue sauter du haut du tremplin, planer un instant, plonger et jaillir de l'eau. J'ai essayé de la voir plus distinctement, mais, de temps à autre, je ne faisais qu'apercevoir cette mine de petit lapin. Et je me suis mis à crier à mon tour, en même temps que ses copines : Vas-y, Iléana ! . . . Vas-y, Iléana ! . . . N'est-ce pas beau, maman ? . . . C'est tout ce que je savais d'elle et c'est tout ce que je criais : Vas-y, Iléana, Vas-y, Iléana ! . . . *(Ses paroles sont contagieuses, ce qu'il scande se transforme en une manifestation de bonne humeur où se fondent la tension et la crispation précédentes.)*

CORNÉLIA *(reprenant).* — Vas-y, Iléana ! Vas-y, Iléana ! . . .

ILÉANA *(elle-même).* — Vas-y, Iléana ! . . .

TOUS. — Vas-y, Iléana ! Vas-y, Iléana ! . . .

ILÉANA. — En vérité, ce n'est pas à moi de crier, mais ma joie . . . comment dirais-je . . . ma joie est si grande . . .

DAN. — Oui, mais . . . toi tu ne dis rien ; tu te tais et tu nages !

ILÉANA. — Soit, je nage *(Elle mime.)* Mais puis-je tout de même parler ?

CORNÉLIA. — Parle, bien sûr ! . . . Une championne peut tout faire !

ILÉANA. — Moi je le connaissais. Je l'avais vu au foot. Arrière. Les copains l'appelaient « La panthère ». Et c'en était vraiment une. Mais ce qui est curieux, c'est que je l'aime pour sa façon de penser et pas pour ses qualités de footballeur.

DAN. — Que dis-tu, maman, de notre famille ? *(Il met un doigt devant sa bouche.)* Je vais te confier un secret : nous formons la famille Popescu. Dan et Iléana Popescu. Un nom bien connu, n'est-ce pas ?

CORNÉLIA *(riant avec eux, amusée, puis elle reprend son sérieux tandis que les autres*

rient encore, et devient grave et triste. Elle cherche quelque chose, dirait-on. Et elle dit, non sans faire appel à son courage). — Et alors, quand rentre-t-elle chez elle, la famille Popescu?

DAN *(s'arrêtant net, avec comme un pressentiment).* — Mais elle l'est, chez elle ! . . .

CORNÉLIA *(entrant dans le jeu).* — Non . . « à la maison ! » . . . A la maison dans le vrai sens du mot. A la maison dans laquelle . . .

DAN *(se rendant compte et lancé).* — Ecoute, maman . . . Enfin, pardonne-moi, tu es chez nous et tu es ma mère chérie. Nous n'aurions pu te recevoir autrement.

CORNÉLIA. — Je comprends. Tu veux que je m'en aille.

DAN. — La rupture est catégorique, sois-en convaincue.

CORNÉLIA. — Dan, il me semble que je mérite au moins une explication ! . .

DAN. — Je ne veux ni bénéficier des mérites de mon père ni hériter de ce qu'il a fait de mal. Je ne veux pas non plus que d'autres me flattent parce que je suis son fils, pas plus que je ne veux que l'on m'impute, à moi, l'attitude qu'il a eue devant Trușan. J'ai trouvé ma voie. Je suis heureux, tel que je suis.

CORNÉLIA. — Et que veux-tu faire?

DAN. — Travailler. Si j'en suis capable, je suivrai les cours d'une Faculté. Je continuerai à aimer Ileana . . .

CORNÉLIA. — Mais . . .

DAN. — Il n'y a pas de « mais », maman . . .

ILÉANA *(qui s'est tue jusque-là).* — Essayez, je vous en prie, de le comprendre. Ce n'est pas à vous qu'il en a. Mais la société, ses réactions . . .

CORNÉLIA. — Rentre, Dan ; nous avons besoin de toi.

DAN. — Je ne rentrerai pas, même si . . . Je ne rentrerai pas, parce que ceux qui sont disposés à médire et à prendre la vie à la légère, en usant de compromis, ne comprendraient pas les motifs de mon retour ! . . .

CORNÉLIA. — Tu sais, ton père me dit sans cesse que la discussion que vous avez eue, si dure qu'elle ait été, lui a beaucoup plu.

DAN. — Pas à moi et c'est pour cela que je suis parti.

CORNÉLIA. — Et moi je te répète qu'elle lui a plu et que de là vient chez lui le surplus de fermeté dont il a fait montre dans certaines situations.

DAN. — Oui, cette fermeté avec laquelle il a sacrifié Trușan ! . . . J'en ai retenu quelque chose : c'est que jamais il ne pourra se louer de ce qu'il a construit, s'il y a emmuré des sacrifices et des sacrifiés. C'est justement pour que l'on construise sans sacrifices que tant d'hommes se sont sacrifiés. Si l'histoire de Manolé le maître-maçon est une légende, Trușan est une réalité pour laquelle mon père est détesté !

CORNÉLIA *(comme si elle s'y opposait).* — Non . . . je ne crois pas ça !

DAN. — Pourquoi ne le crois-tu pas?

CORNÉLIA. — Parce que . . .

DAN. — Il se cramponne à son fauteuil et ne comprend pas ceux d'une autre génération.

CORNÉLIA. — Ton père a des principes . .

DAN. — Des principes sur lesquels il s'appuie pour empêcher les autres de s'élever. C'est ça ! . . . Tiens, sans plus parler de Trușan, prenons Andronic. On dit de lui qu'il est très capable, opératif et qu'il a une façon moderne de penser . . .

CORNÉLIA. — Et, selon toi, ton père ne cultive pas suffisamment Andronic? . . .

DAN. — « Le cultive ! » . . . Qu'il lui laisse sa place ! Qu'il reconnaisse qu'il est plus moderne et qu'il a plus d'initiatives que lui ; qu'il cesse de se cramponner à son fauteuil, au pouvoir ! . . .

CORNÉLIA. — Les choses sont plus compliquées que cela, Dan.

DAN. — Pas du tout. Il n'a qu'à lui dire : Andronic, tu as des choses nouvelles à accomplir dans ce département. Tiens, prends ma place ! . . .

CORNÉLIA. — Rentre, Dan. Je ne t'en dis pas plus.

DAN. — Non, maman. Je t'en prie, terminons cette discussion ! . . .

CORNÉLIA *(elle le regarde longuement, encore et encore, et l'on se rend compte qu'elle pleure, sans bruit, et que ses larmes ne sont pas près de finir).* — Que puis-je dire? Que puis-je dire? . . . Que je suis heureuse que tu aies hérité de lui cet entêtement qu'il nomme fermeté? ! . . .

DAN. — Maman . . .

CORNÉLIA. — Non ! Ne dis plus rien, je m'en vais.

DAN. — J'ai cependant une prière à te faire.

CORNÉLIA. — Laquelle?

DAN. — Prends garde à ne pas être vue et fais en sorte qu'on ne sache pas que tu es venue ici. J'ai parlé sérieusement tout à l'heure : nous sommes la famille Popescu. Et tu comprends très bien pourquoi.

CORNÉLIA *(éclatant en sanglots).* — Je comprends ! . . . Pardonnez-moi, c'est plus

fort que moi, et . . . *(Sanglotant.)* C'est si compliqué. Si compliqué . . .

VÉRONICA *(de l'extérieur).* — Cornélia ! . . . C'est bien la voiture de Cornélia ! . . . Où es-tu, ma pigeonne . . . *(Entrant.)* Ah ! tu es entrée chez mes tourtereaux . . . ils t'ont tenu compagnie, tandis que tu m'attendais ! . . . Coco, mon lapin, voici Corn . . . *(Le mari entre derrière elle; elle voit Cornélia essuyer furtivement ses larmes, et observe l'embarras des deux autres. Elle les étudie encore et, soudain.)* Ah ! ah ! . . . C'était donc ça ! . . . Coco, mon lapin, va falloir que j'te mette des compresses ! . . . *(Mais, arrivée à la porte, elle dit à Dan.)* Et quand j'te disais que j'la connaissais, cette forme des yeux que t'as. Non mais, voyez-vous ça ! . . . *(Montrant les yeux de Cornélia.)* Cornélia, ma pigeonne, faut pas pleurer sur eux, y sont heureux. *(A Dan.)* Polisson, c'est toi qui l'as fait pleurer ! . . .

LE MARI DE VÉRONICA *(il parle sans bruit, comme d'habitude).*

DAN. — Je parlais à Madame d'un certain Truşan . . .

VÉRONICA. — Truşan ! Mais c'est un génie, çui-là . . . On dit à c'te'heure qu'il a une de ces théories, hé ! hé ! . . . Comment qu'on l'appelle, Coco, c'te théorie ? !

CORNÉLIA. — Moi, je m'en vais. Au revoir. *(A Véronica et à son mari.)* Je ne vous ai attendus que pour vous embrasser.

LE MARI DE VÉRONICA *(gestes attendris).*

VÉRONICA. — Comment ça, nous ? Et eux, alors . . . *(Elle indique Dan et Iléana.)*

CORNÉLIA. — Ils ont été très gentils. Ils m'ont tenu compagnie jusqu'à votre retour. Ce sont des jeunes bien sympathiques . . .

VÉRONICA *(n'y comprenant plus rien).* — Ben, ça alors ! Mais . . .

CORNÉLIA *(à Dan et à Iléana).* — Au revoir, mes jeunes amis. Vous êtes bien gentils. A l'occasion, j'aimerais que vous connaissiez mon fils . . .

DAN, ILÉANA. — Merci, Madame.

VÉRONICA *(elle ne comprend pas).* — Ben ! ça alors ! . . .

CORNÉLIA. — Mais en ce moment mon fils se prépare à partir pour faire ses études à l'étranger . . .

VÉRONICA. — Qu'est-ce que tu dis d'tout ça, Coco mon lapin ?

LE MARI DE VÉRONICA *(il lui fait signe de se calmer).*

ILÉANA. — Nous espérons pour lui que ses études seront couronnées de succès.

VÉRONICA. — J'y comprends rien, je l'jure ! . . . Coco ! . . .

LE MARI DE VÉRONICA *(quand on ne s'y attend pas).* — La théorie de Truşan, c'est celle de la mise en valeur harmonieuse des terrains. Elle est tout simplement formidable. Je vous le dis, moi, qui suis un homme de chantier et je sais ce qu'on peut en déduire. Eh bien ! elle est formidable ! *(Il sort le dernier et ferme la porte. Dan et Iléana demeurent longtemps immobiles, comme s'ils n'osaient pas s'entre-regarder.)*

ILÉANA. — La pauvre ! . . . Comment la laisser partir ainsi ! . . .

DAN *(sévère).* — Je t'en prie, mêle-toi de ce qui te regarde ! . . .

ILÉANA. — Par une pluie pareille . . .

DAN. — Elle a sa voiture !

ILÉANA. — Mais son cœur est brisé . . .

DAN *(éclatant, il crie).* — Finis ! . . . Finis une fois pour toutes . . .

ILÉANA *(elle le regarde, étonnée; il parle sur un ton tellement inattendu, qu'elle éclate en sanglots).*

DAN *(il est mal à l'aise; il veut se justifier, mais garde le même ton).* — Il faut que nous résistions jusqu'au bout si nous voulons réaliser quelque chose . . . Si nous voulons nous réaliser ! Il faut être fermes, il faut être purs . . . Ce n'est qu'ainsi que nous pouvons être dignes. Ainsi seulement . . . *(Il se tait brusquement, et dans le silence, il n y a plus que les pleurs d'Iléana.)* Et alors . . . pourquoi ces larmes ?

ILÉANA *(entre deux sanglots, un peu enfantine).* — C'est notre première dispute !

DAN *(quelque peu radouci).* — Et puis alors ! . . . Tu croyais que ça n'arriverait jamais ?

ILÉANA. — Oh ! non ! Mais j'aurais voulu que ce soit le plus tard possible. Maintenant . . .

DAN. — Maintenant, ma chérie, c'est notre vraie vie qui commence, la vie avec ses couleurs, ses lumières et ses ombres. *(Il la soulève et l'embrasse, autoritaire.)*

ILÉANA *(jouant avec les cheveux de Dan).* — Tu sais, on dit que pour qu'un amour soit durable il faut qu'il se fonde sur une douleur . . . Elle existe, cette douleur. C'est celle de ta maman ! . . .

(Ils demeurent tous deux embrassés, joue contre joue, l'un regardant dans une direction, l'autre dans la direction opposée, les yeux grands ouverts, en se caressant lentement, et jouant avec les cheveux ou les doigts de l'autre d'une manière inerte, atemporale, tandis que la scène s'obscurcit peu à peu.)

LE COMBINAT; UNE PIÈCE QUELCONQUE

(Atmosphère lourde. Solitude ou calme qui précède la tempête. On entend la pluie qui tombe drue. Un appareil de radio transmet un des bulletins hydrologiques qui ont précédé les inondations. Le bulletin se répète et souligne « De fortes inondations sont annoncées » . . . « Dans la zone sub-carpatique les eaux ont englouti . . . » « Des mesures urgentes sont prises en vue d'endiguer les flots » . . . « Tous les citoyens sont appelés à . . . etc . . . etc . . .)

GHÉRASIM *(il entre, nerveux, trempé; la pluie est torrentielle.)* — Epouvantable ! C'est épouvantable . . .

L'EMPLOYÉ *(il s'agite, il tourne autour de Ghérasim, secoue l'eau de ses vêtements, lui donne une serviette pour s'éponger).* — Il ne faut pas vous chagriner si les gens ont crié ! C'est comme ça qu'ils sont, que voulez-vous. Et cette pluie les rend bourrus ! . . .

GHÉRASIM *(s'essuyant, s'ébrouant).* — Epouvantable ! C'est épouvantable ! . . .

L'EMPLOYÉ. — Mais vous avez vu que, finalement, ils vous ont écouté ; ce sont de braves gens, que voulez-vous, ils se mettent en rogne mais ça leur passe . . .

GHÉRASIM. — Pourquoi est-ce que ça leur passe?

L'EMPLOYÉ. — Ne vous en faites pas, camarade premier secrétaire . . . Donnez-moi plutôt votre vareuse, mettez celle-là, et ne vous en faites pas ; ça leur passera . . . C'est cette pluie qui les rend . . .

GHÉRASIM *(qui semble s'être radouci en revêtant une vareuse sèche, se tourne tout à coup et tonne).* — Cette pluie? ! . . .

L'EMPLOYÉ *(effrayé).* — Camarade premier se. . . *(Andronic entre, se secoue lui aussi et ôte son vêtement; le tout sans regarder Ghérasim qui, à son tour, n'a pas un regard pour Andronic.)*

L'EMPLOYÉ *(entre eux deux, il aide l'un à ôter son vêtement, l'autre à mettre le sien).* — Voici, camarade . . . Je vous en prie, camarade . . . *(Silence prolongé qu'il essaie de meubler de ses gestes. Finalement, il se rend compte.)* Moi . . . Je vais . . . heu . ! . . Je m'en vais un petit bout de temps, et puis . . . et puis . . . *(comprenant.)* Dois-je revenir, camarade secrétaire? Dois-je . . . *(Il fait un geste comme pour dire « comme vous voulez » et sort.)*

GHÉRASIM *(le dos tourné, il regarde obstinément la pluie du dehors).*

ANDRONIC *(il essaie des gestes divers pour entamer une discussion et il y renonce jusqu'au moment où, le dos tourné au public, lui aussi, il dit).* — J'ai une solution.

GHÉRASIM *(il ne répond rien, et ne fait qu'un léger mouvement des épaules).*

ANDRONIC. — J'ai une solution qui arrange tout.

GHÉRASIM *(même jeu).*

ANDRONIC *(n'en pouvant plus, il se retourne).* — Camarade Ghérasim, ça vous est vraiment égal? C'est dans notre intérêt à tous !

GHÉRASIM *(sans se retourner).* — Avez-vous observé comment les gens nous regardaient? . . .

ANDRONIC. — Moi, je suis ingénieur. Je vous parle d'un point de vue scientifique, et non sentimental.

GHÉRASIM *(plutôt par geste).* — Soit, dites !

ANDRONIC. — Vous savez que les flots s'avancent vers nous, vers le chantier. D'ici trois jours ou un peu plus, tout sera inondé.

GHÉRASIM. — Et alors? . . .

ANDRONIC. — Nous devons prendre des mesures urgentes d'évacuation. Sauver tout ce qui peut être sauvé ; quant aux autres choses . . .

GHÉRASIM. — Eh bien?

ANDRONIC. — Eh bien, nous verrons ce qu'il en restera après le retrait des eaux . . .

GHÉRASIM. — Andronic, vous voulez me compromettre une seconde fois devant ces gens.

ANDRONIC *(sans retenue).* — Vous compromettre, entamer votre prestige . . . Ne pensez-vous pas que c'est là une façon de penser égoïste?

GHÉRASIM. — Non ! . . . Parce qu'ici ce n'est pas de moi qu'il s'agit ! Ce n'est pas seulement pour moi que j'ai eu honte aujourd'hui, lorsque, demandant leur aide aux hommes, ils ont exprimé leur mécontentement, qui couve depuis longtemps d'ailleurs, du fait que le Combinat n'était pas en état d'atteindre ses paramètres ! . . .

ANDRONIC *(solennel) . . .* Moi je vous dis : réfléchissez ! Il y a là des intérêts plus élevés.

GHÉRASIM. — Alors, laisser les eaux envahir le Combinat?

ANDRONIC. — Il est mal parti dès le début. . . C'est pour nous un casse-tête . . . Songez-y . . . les eaux s'avancent. Pourquoi les dévier et inonder le village, alors qu'il est plus naturel . . .

GHÉRASIM. — Andronic, vous l'avez bien vu. Les gens n'ont eu un reste de confiance en nous qu'au moment où je leur ai proposé de nous mobiliser tous pour sauver le Combinat. Ils y tiennent, à leur Combinat ! . . .

ANDRONIC *(ironique)*. — « Ils y tiennent, à leur Combinat ! » Si vous voulez éviter de faire le malheur de tout un département, si vous voulez éviter la perte de temps des enquêtes et des recherches de solutions de fortune, renoncez une fois pour toutes à ces mots d'ordre redondants qui sonnent si faux ! . . .

GHÉRASIM. — Vous appelez ça des « mots d'ordre » ! . . . Vous savez bien, pourtant, comment se présentait le département au moment de la nationalisation . . . Vous savez bien que le nombre d'équipes que nous avons mobilisées alors dépassait de beaucoup celui des fabriques que nous devions nationaliser ! . . .

ANDRONIC *(le reconnaissant, ce qui lui est assez désagréable)*. — Oui, mais maintenant nous avons un département industriel, puissamment industriel, je sais ça aussi . . . *(S'efforçant d'être convaincant.)* Camarade Ghérasim, vous m'avez fait confiance de longues années durant, vous approuviez les solutions que je vous proposais . . .

GHÉRASIM. — Oui, j'avais confiance ; vous apportiez une mentalité qui nous semblait nouvelle, moderne . . .

ANDRONIC. — Vous voyez . . . Je vous en prie, soyez une fois de plus attentif à ce que je vous dis : les eaux s'avancent vers nous. Pour les dévier, il nous faut accepter d'inonder un village. Donc, sacrifier quelque chose. Un village prospère, qui ne nous a causé aucun tracas . . . Moi je vous propose de sauver le village, en laissant la crue suivre son cours. C'est tout. La disparition du Combinat, sous les eaux, sera le signe que la nature a corrigé quelque chose de mal parti.

GHÉRASIM. — Quand cette correction sera-t-elle effectuée ?

ANDRONIC. — Après les inondations. On nous accordera un long délai de reconstruction . . . Et des fonds . . .

GHÉRASIM. — Et si je m'y oppose, je deviens un frein, n'est-ce pas, Andronic ? . . .

ANDRONIC. — Je ne crois pas qu'il y ait un seul homme à ne pas apprécier le réalisme de la solution que je propose.

GHÉRASIM. — Si, il y a moi, vous l'oubliez !

ANDRONIC *(agressif tout à coup)*. — Dans ce cas, c'est grave. Il est de mon devoir de vous faire observer que vous imposez arbitrairement votre point de vue, que . . .

GHÉRASIM. — Que je me refuse à tout arrangement, que je veux vous obliger à avoir des relations propres, et sans intrigues en sous-main ! . . .

CORNÉLIA *(elle entre, trempée elle aussi)*.

L'EMPLOYÉ *(l'invitant à entrer)*. — Voilà la camarade. Oh ! ce qu'elle est trempée, à son tour !

GHÉRASIM. — Cornélia ! . . .

CORNÉLIA *(embarrassée)*. J'ai aperçu ta voiture. Je venais de là-haut, du chantier de la montagne. Il y avait là . . . un cas . . . un patient . . .

L'EMPLOYÉ. — Et alors, la camarade, elle s'est tout juste arrêtée devant votre voiture et elle m'a demandé est-ce qu'il est là, le camarade ? . . . *(Il se rend compte du silence grave au milieu duquel tombent ses paroles.)* Moi, je m'en vais, je m'en vais . . . si la camarade s'est arrêtée comme ça . . . il y en a d'autres qui peuvent le faire aussi et demander après vous. Je m'en vais, je dois rester à mon poste . . . *(Il laisse derrière lui un âpre silence.)*

GHÉRASIM *(grave)*. — Tu as bien fait de t'arrêter ici, Cornélia, j'avais besoin de toi.

CORNÉLIA *(inquiète)*. — C'est dur ? . . .

GHÉRASIM *(il approuve, les sourcils froncés, abattu)*.

CORNÉLIA *(elle le regarde, ou plutôt l'examine, et se met à pleurer doucement)*. — Moi aussi j'avais besoin de toi, George, moi aussi ! . . .

GHÉRASIM *(il la caresse, la calme; avec cependant un regard gêné du côté d'Andronic)*. — Cornélia ! . . .

CORNÉLIA. — Excuse-moi. Oui, je le sais, tu traverses de dures épreuves . . . Il ne faut pas . . . Mais je ne puis ! . . . Prends-moi telle que je suis, bête et sentimentale . . . Mais je l'ai vu, chez lui . . . *(Riant elle aussi.)* Oui, « chez lui » — c'est bizarre mais c'est vrai ! . . . Avec à ses côtés une fille aux grands yeux, qui prend férocement sa défense . . . Et dans un tout autre univers que celui que j'aurais imaginé. *(Soulignant la gravité de la chose.)* Totalement détaché de moi et de ce que je lui préparais ! . . .

GHÉRASIM. — Il travaille ?

CORNÉLIA. — Oui, il venait justement de toucher sa paye ; il en était bien fier.

GHÉRASIM. — Alors, tout va bien, ne te fais plus de soucis.

CORNÉLIA. — Soit ! Mais cet anéantissement de nos projets . . . Tout aurait pu être si différent . . .

ANDRONIC *(il fait un mouvement pour partir)*. — Je vais prendre quelques mesures...

CORNÉLIA. — Reste là, Andronic . . . *(Allant vers lui.)* Reste là. Je ne puis m'en empêcher. Il faut que je te le dise. Il le faut maintenant : c'est de toi que vient le malheur en ce qui concerne notre fils . . .

ANDRONIC. — De moi ?

GHÉRASIM. — Cornélia, cette discussion pourrait peut-être . . .

CORNÉLIA. — Tu sais que je ne me suis jamais permis de me mêler de tes affaires. Je me suis occupé des miennes. Mais il y a eu un cas dans lequel j'aurais dû intervenir : dans le cas Truşan.

ANDRONIC. — Truşan ?

CORNÉLIA. — Oui, il a été notre camarade, nous avons été tous les trois, des condisciples . . . Tu as fait une erreur, Ghérasim ; moi je ne t'en ai rien dit, et voici que maintenant notre fils . . . *(A Andronic.)* Je connais bien votre rivalité, car elle date du lycée, mais . . .

ANDRONIC. — Cornélia, soyons lucides: nous avons formé, nous, un bureau de parti! nous avons discuté de ce cas et avons résolu . . .

CORNÉLIA. — C'est toi qui as influencé Ghérasim et les autres . . . Et voici que maintenant notre fils nous méprise ! . . .

GHÉRASIM. — Non, Cornélia, chacun de nous répond de ses actes ! . . .

CORNÉLIA. — Oui ; et moi je réponds du fait que je ne suis pas venue ici me mêler de tes affaires ! . . . Mais Andronic . . .

ANDRONIC. — La vie n'est pas facile, Cornélia ; elle vous oblige à faire un certain choix. Truşan, même s'il était mon ami, avait offensé ton mari. Moi j'ai été fidèle à ton mari. Pourquoi ? Pour que maintenant il me méprise et que toi aussi, tu me méprises ! . . .

CORNÉLIA *(criant)*. — Pour que notre fils nous méprise, nous ! . . .

GHÉRASIM. — Cornélia . . .

CORNÉLIA. — Toi, dont l'expression préférée est : « dans mon pays et avec mon parti au pouvoir » . . . Eh bien ! peux-tu accepter d'être méprisé par ton propre fils ? !

ANDRONIC. — Je pense qu'il y a là un malentendu. Je pense que . . .

GHÉRASIM *(douloureusement)*. — Il n'y a aucun malentendu, Andronic. Moi je comprends parfaitement : ici, nous avons mal construit, et c'est pour autre chose que mon fils me méprise . . . Cette pensée me torture suffisamment, de sorte que . . . *(Geste brutal.)*

CORNÉLIA *(à part)*. — Et moi, je suis la femme heureuse ; la femme qui doit sourire à tous, c'est moi ! . . .

RIDEAU

ACTE III

La nuit. Lumière faible. A droite, des hommes construisent une digue et on entend le bruit continuel des machines et du va-et-vient. Au milieu, une espèce d'estrade, débarcadère improvisé, où accostent les embarcations amenant des sinistrés et toutes sortes d'objets arrachés à la fureur des flots. A gauche, un bâtiment-grange ou école — où l'on a sommairement installé un Etat-major du sauvetage, un hôpital, un refuge. Cela peut tout aussi bien être l'extrémité d'une voie ferrée, avec des wagons aménagés dans le but sus-indiqué. Plus fort que le bruit de la construction de la digue s'entend celui d'une pluie incessante et le grondement des eaux. Aux cris des ordres donnés aux constructeurs s'ajoutent ceux des gens qui aident à l'accostage et au déchargement des embarcations improvisées; appels téléphoniques et télégraphiques se succèdent sans arrêt. Un haut-parleur crie sans discontinuer: « Camarade colonel, au téléphone l'Etat-major du sauvetage ». « On fait savoir au camarade ngénieur de la digue que deux bulldozers vont lui arriver sous peu. » « Débarcadère, attention ! déchargez rapidement et libérez la place; un convoi arrive en gare. » « Camarade docteur, camarade docteur, au débarcadère ! » « Attention ! les nouveaux débarqués ! Présentez-vous d'urgence au wagon de la Croix Rouge, où vous recevez vos billets de logement, etc. ». Tout ceci, parmi un va-et-vient incessant et tandis que fusent les répliques découlant de la situation: « Ho ! hisse ! . . . Vas-y ! . . . Ho, hisse ! maintenant . . . Plus à droite le scraper, pousse vers le terrassement ! . . . » « Le câble, le câble, tout le monde à mon cri : Hohoho ! » « Débarquez de ce côté-là; vous autres, restez au milieu pour conserver l'équilibre ! . . . » « A l'autre terrassement ! . . . Les bagages, au bout de la digue; vous les reconnaîtrez demain matin ! » . . . « Allô ! Allô ! le département ! Allô . . . Qui êtes-vous ? . . . Bucarest ? . . . Oui, oui, le camarade premier secrétaire est par ici. On va le chercher ! . . . Allô ! Allô . . . Laissez-nous, je vous prie ! . . . Le barrage, s'il vous plaît ! . . . Allô, le barrage ? A quel niveau s'élève la

cote? . . . Allô . . . Où çà? Un déversement? . . . Allô . . . Camarade Andronic, il y a un déversement, je vous passe la communication . . .» *A gauche, par les portes des services improvisés, les gens s'affairent. De temps en temps, des brancardiers amènent des blessés. Du fond où se trouve sans doute le débarcadère, arrivent des gens sains et saufs, portant qui un enfant, qui un animal ou un objet. De là, ils sont dirigés à gauche, vers le fond. A droite, c'est le remue-ménage des hommes qui transportent des sacs et de grosses pierres: çà et là, d'autres déroulent des câbles ou poussent des barres de fer. Le mouvement et l'ambiance sonore existeront, avec une intensité variable selon l'heure, aussi longtemps que durera l'action placée dans ce décor que nous appellerons:*

L'ÉTAT-MAJOR DU SAUVETAGE. LE REFUGE

VÉRONICA *(conduisant un groupe de sinistrés).* — Allez-y, la p'tite mère, allez-y... vous en faites pas . . . ça va passer . . . *(Elle aide, prend les enfants dans ses bras, alerte et efficace.)* Allez-y, ça durera pas, que j'vous dis . . . On vous a préparé un gîte, au chaud . . . *(Toutes les répliques sont dites parmi les bruits indiqués dans la mise en scène.)* Par là, à gauche, derrière . . . R'gardez-moi c'pauv'matou ! . . . L'avez sauvé, lui aussi . . . Tant mieux ! . . . Hé là-bas ! Passez moi l'môme ! . . . Le magnétophone? . . . Le v'là, s'il est à toi . . . Tout comme ma tante Soltana, qu'habitait à Nicolina, juste sous Galata . . . V'là-t'y pas que la Jijia enfle et va couvrir leur maison. Avec m'n'oncle, y grimpent au grenier, y sortent par le toit, et quand l'eau les a r'joints, z'ont sauté dans l'baquet avec leur gramophone. C'est tout c'qu'y z'ont sauvé. Alors y z'ont monté sur la colline de Galata, y s'sont assis sur l'herbe, et ma tante elle a dit: « Mon Dieu ! r'garde un peu comme l'eau, elle emporte not'maison » Et l'oncle, savez-vous c'qu'y a répondu?: « Attends voir, que j'mett' d'abord Zavaïdoc » . . . et le v'là qui tourne l'gramophone et qu'y met l'disque, qu'y z'écoutent assis dans l'herbe, comme j'vous l'dis ! Y z'ont r'gardé comment qu'l'eau emportait leur maison, tandis qu'Zavaïdoc y chantait: « Passe-moi l'échelle, que j'grimpe » et qu'la maison à tante Soltana s'en allait; et pis l'oncle y disait: T'en fais pas, Soltana, vaut mieux écouter l'Zavaïdoc; si qu'on est en bonne santé, on travaill'ra, et on en f'ra une aut', de maison ! » . . . C'est comme ça. ma vieille ! . . . La santé avant tout ! . . . Passe-moi l'moutard, et amène-toi, qu'on t'loge . . .

GHÉRASIM *(il arrive de la digue; il donne tour à tour des indications à ceux auxquels il s'adresse).* — Donc, les bulldozers arrivent. *(On en a entendu l'annonce auparavant.)* Lorsqu'il ne vous restera que trois ou quatre heures avant de terminer, faites-le savoir pour qu'on envoie les embarcations à l'endroit voulu. Vous, insistez auprès de la cimenterie. Leurs camions peuvent arriver jusqu'au kilomètre 120 *(De plus en plus pressé.)* Pour les évacués, appelez Bucarest en mon nom. Vous savez comment vous y prendre, n'est-ce pas? . . .

IONESCU. — Camarade premier secrétaire, les bestiaux . . .

GHÉRASIM. — De l'Exploitation d'Etat. Oui . . . On y va tout de suite . . . *(Au téléphoniste.)* Où disiez-vous qu'il y a un déversement?
(Ses gestes sont prompts, rapides, mais nullement agités.)

LE TÉLÉPHONISTE. — Camarade premier secrétaire, vous avez la liaison.

GHÉRASIM *(il saisit un récepteur, par la fenêtre).* — Allô . . . Ici Ghérasim . . . Oui . . . Maintenant? . . . Dites-moi en deux mots, ce que vous avez fait . . . Oui, oui, oui . . . C'est bien . . . Ça, non ! On va vous envoyer tout de suite des soldats. *(Il fait un signe à quelqu'un.)* Deux pelotons de sapeurs au barrage ! . . . Continuez . . . Oui, j'écoute !...

ILÉANA *(arrivant en toute hâte du débarcadère).* — Holà? . . . Qui est-ce qui commande ici, qui est-ce qui commande? . . . Qui est-ce . . . *(On lui fait signe de se taire, en lui indiquant Ghérasim; elle n'en tient aucun compte et va vers lui.)* Immédiatement, il le faut . . . Au kilomètre 36, comprenez-vous, c'est grave . . .

GHÉRASIM *(d'un geste énergique, il l'arrête et donne encore quelques ordres au téléphone).* — Bien ! . . . Faites venir des travailleurs de plus haut, de la montagne. Cherchez le plus possible à n'arrêter pas les moteurs. N'isolez que celui qui . . . Oui, c'est ça. Les pelotons de sapeurs arrivent. Appelez-moi dans une demi-heure. *(Il accroche le récepteur et d'un ton de reproche et d'excuse en même temps.)* Maintenant tout est grave, comprends-tu, ma belle? . . . Alors, dis . . .

ILÉANA. — Au kilomètre 36 il y a un groupe d'enfants, de la garderie de l'Exploitation agricole . . . Nous les avons isolés, nous les avons installés sur une hauteur, mais l'eau monte. Donnez-moi, je vous prie, deux embarcations pour que je puisse les amener . . .

GHÉRASIM *(à la cantonnade).* — En avons-nous?

POPESCU *(en courant).* — Nous en avons une . . . Envoyons-la d'abord et dès qu'il en arrivera une autre, elle la rejoindra . . .

OCTAV GRIGORESCU: Exubérance du printemps

ION BIȚAN: Cadences contemporaines

ILÉANA. — **Bien. Merci !** *(Elle se hâte.)*

GHÉRASIM. — Attends un peu . . . Jusqu'à ce qu'il ait pris les dispositions nécessaires, dis-moi un peu : tu les as fait monter, toi seule, sur la hauteur ?

ILÉANA. — Non, la surveillante était avec eux. Je les ai laissés à ses soins. Je n'en ai amené que huit avec moi. Merci ! *(Elle s'enfuit.)*

GHÉRASIM *(la suivant des yeux).* — Et jolie comme un cœur avec ça ! . . .

LE COLONEL. — Elle est dans mon unité. Championne de natation ; depuis la nuit d'hier, elle nous aide sans désemparer. Il y a là une brigade de jeunes. Ils sont une vingtaine. Mais elle, elle est extraordinaire, elle a sauvé je ne sais combien de personnes jusqu'ici . . .

GHÉRASIM *(il la suit encore des yeux, se rapproche du téléphone de la fenêtre, à gauche, et dit).* — Passez-moi le Département. *(Le mouvement et le bruit continuent.)* Oui, dites-moi tout, point par point, depuis notre dernière conversation . . .

LE MARI DE VÉRONICA *(il arrive de l'extrémité droite, en déplaçant une énorme armoire à deux portes, ou bien des portes de fer ; il descend et revient, portant un immense ballot).*

LE CITOYEN SAUVÉ *(qui lui, ne transporte que de menus objets, ne cesse de lui dire).* — Merci, que le ciel vous garde en bonne santé ! . . . Vous m'avez sauvé la vie . . .

LE MARI DE VÉRONICA *(il revient avec trois mioches qui, à leur tour, portent dans leurs bras des objets assez volumineux).*

LE CITOYEN SAUVÉ *(ramenant, lui aussi, un enfant).* — Et les enfants aussi ! . . Que l'bon Dieu vous bénisse . . .

LE MARI DE VÉRONICA *(lui tapote l'épaule, sourit avec bonté et descend).*

LE CITOYEN SAUVÉ *(il emmène ses enfants et se mêle à un groupe qui remonte du débarcadère).*

GHÉRASIM *(criant).* — Laissez cela ! . . . Et où encore ? ! . . . Autrement dit rien que la partie basse, la moitié de la rue. Les digues sont consolidées. Bon, ça ! . . . Dans une demi-heure, je partirai d'ici . . .
(Cornélia arrive, en blouse de docteur, et ôte son bonnet, comme si elle sortait d'une salle d'opérations).

GHÉRASIM *(la serrant dans ses bras).* — Alors, cher chirurgien, comment ça va ? . . . Tu coupes, tu répares ? . . .

CORNÉLIA. — J'ai entendu ta voix et je suis sortie un instant. *(Le regardant.)* Ta santé ?

GHÉRASIM. — Excellente ! Je crois en mon obstination coutumière : ne serait-ce que pour jeter un défi à la situation. *(A quelqu'un de l'intérieur.)* Faites venir tout l'Etat-major du sauvetage. *(Le mégaphone lance les appels nécessaires.)*

CORNÉLIA *(après l'avoir longuement regardé, elle dit, en conclusion de son examen).* —Oui ! C'est bien ça ! . . .

GHÉRASIM. — Qu'est-ce qu'il y a ? . . .

CORNÉLIA. — Il y a que je te reconnais. Celui de toujours : devant les difficultés, tu deviens vraiment grand et fort.

GHÉRASIM. — Vois-tu, tout ce qui se perd, tout ce que les eaux emportent, c'est quelque chose de moi qui m'est arraché . . .

CORNÉLIA *(doucement).* — Sois fort, mon chéri. J'ai confiance en toi. ; tu es en état de faire des miracles . . .

GHÉRASIM *(tout à coup).* — Toi, Cornélia, tu as été désignée à ce poste ou . . .

CORNÉLIA. — Bien sûr ! C'est ici le coin sanitaire le plus chaud ! . . .

GHÉRASIM. — Ah ! ah ! . . . Et j'y passe souvent moi aussi ! Comme ça, tu peux sans doute contrôler mon cœur . . .

CORNÉLIA. — Non. Ici, c'est d'un chirurgien qu'on a besoin. Quant à ton cœur . . . Ton cœur est bon !

GHÉRASIM. — Parfait ! J'arrive tout de suite pour qu'on boive ensemble une tasse de thé ! *(S'éloignant.)* Et alors, ça vient, cette liaison ? ! . . . *(Il sort.)*

LE MARI DE VÉRONICA *(il reparaît à plusieurs reprises, chargé, d'objets différents, ramenant des sinistrés, au milieu du bruit et des commandements du chantier ; en dernier lieu, après avoir ramené plusieurs enfants, il revient avec une petite vieille, plus morte que vive, qu'il installe près de Cornélia).*
(Les haut-parleurs annoncent : « On fait savoir au camarade . . . du village de . . . que . . . ».)

LA PETITE VIEILLE. — Merci, merci, que l'bon Dieu . . .

CORNÉLIA *(l'auscultant).* — Dites-moi, je vous prie . . .

LA VIEILLE. — Que l'bon Dieu . . .

UN CITOYEN *(il vient chercher ses enfants, à l'annonce du mégaphone).* — Rélou, Doudoutza . . .

LES ENFANTS. — Papa . . .

LE CITOYEN. — Qui vous a amenés ici ?

LES ENFANTS *(regardant du côté où a disparu le mari de Véronica).* Un tonton . . .

LE CITOYEN. — Où est-il ? . . . Et vous, vous n'avez rien ?

LE MARI DE VÉRONICA *(il reparaît sous un chargement encore plus volumineux).*

CORNÉLIA *(auscultant le cœur de la vieille).* — Dites-moi, avez-vous déjà eu . . .

LES ENFANTS. — Le v'là, papa, le v'là, c'est lui . . .

LE CITOYEN. — Camarade, je veux vous remercier . . .

LE MARI DE VÉRONICA *(il hoche la tête, et veut s'en aller).*

LA VIEILLE *(s'enfuyant, le stéthoscope encore sur elle).* — C'est lui qui m'a sauvée, c'est lui ! . . .

LE MARI DE VÉRONICA *(même jeu).*

LES ENFANTS. — Tonton, tonton . . . *(Ils le prennent chacun par une main, l'arrêtent.)*

LE MARI DE VÉRONICA *(après avoir essayé de s'échapper).* — Ce n'est pas moi . . . Ces gars-là, ils travaillent à un rythme ! . . . Regardez-le ce gars ! . . . *(Après quelques tapes amicales sur l'épaule de Dan, il disparaît.)*

DAN *(abandonnant son fardeau, il s'essuie et reprend haleine).*

CORNÉLIA *(le voyant).* — Dan ! . . .

DAN *(il a tout d'abord un geste joyeux. Puis, se maîtrisant, il lui fait signe de se taire, de ne pas dire qu'il est son fils).*

CORNÉLIA *(tête basse, elle s'en va tristement, déconcertée).*

DAN *(il s'en rend compte et court derrière elle).* — Ne sois pas triste, maman, mais je ne veux pas qu'on sache qui je suis.

CORNÉLIA. — Dan, mon fils chéri . . ., mon bon petit Dan.

DAN *(la caressant).* — Ne sois pas triste, maman . . .

CORNÉLIA. — Tu ressembles de plus en plus à ton père ! *(Elle s'en va.)*

ILÉANA *(elle arrive du débarcadère, donne des indications à un groupe qu'on ne voit pas, tandis que des voix d'enfants se font entendre au milieu du bruit).* — Par ici, c'est ça . . . montez les six marches . . . comme ça, attention ! . . .

DAN *(la saisit par derrière, l'embrasse, sans qu'elle puisse le voir).*

ILÉANA *(elle se débat, puis s'amollit, soumise).*

DAN *(la tournant de son côté).* — Et si ce n'était pas moi ? ! . . .

ILÉANA *(précise).* — Impossible ! . . .

DAN. — Comment ça, impossible ? . . . Je répète ma question : si ce n'était pas moi ?

ILÉANA. — Et moi je te réponds : Impossible ! . . .

DAN. — Pourquoi ? . . . Un garçon arrive, il fait en sorte que tu ne le voies pas, il t'étreint, il t'embrasse . . .

ILÉANA. — Oui, mais ce garçon-là ne pouvait être que toi . . .

DAN. — En es-tu convaincue ?

ILÉANA. — Convaincue ? . . . Il s'agit là de points cardinaux, non de conviction. Je me rendais justement vers toi . . .

DAN. — Et alors, tu crois que . . .

ILÉANA. — Si je le crois ! . . . Je me rendais vers toi. J'étais sûre d'aller à ta rencontre . . .

DAN *(l'embrassant).* — Moi aussi, Iléana, j'allais vers toi, j'étais sûr d'aller à ta rencontre . . .

ILÉANA. — J'ai vu ton père.

DAN *(il ne répond pas).*

ILÉANA. — Il est splendide. Autoritaire. Puissant.

DAN. — Ne serais-tu pas tombé amoureuse de lui ?

ILÉANA. — D'une certaine manière, si. *(Durant le dialogue, chacun vaque à ses occupations. Iléana dirige les enfants, Dan s'occupe des objets.)*

DAN *(auquel la réponse ne convient guère).* — Ah ! ah ! . . . Gare à toi, gare à toi !

ILÉANA. — Je file !

(Bruits habituels, plus celui de la chaloupe; Ghérasim arrive.)

GHÉRASIM. — Dan !

DAN. — Salut, camarade premier secrétaire !

LE COLONEL. — Vous le connaissez ? C'est l'un des plus capables.

DAN. — Camarade premier secrétaire, je suis Dan Popescu, membre de l'Union de la Jeunesse Ouvrière et appartiens au chantier Est.

GHÉRASIM *(avec autorité).* — Trêve de sottises. Va la chercher et venez tous deux boire une tasse de thé dans le wagon . . .

DAN *(quelque peu à court de réplique).* — Elle aussi ? . . .

GHÉRASIM. — Oui, il fait froid et il est près de minuit !

DAN. — Mais . . .

GHÉRASIM. — Trêve de sottises et venez ! . . . *(Ils montent dans un wagon.)*

OBSCURCISSEMENT

LE WAGON DE GHÉRASIM

Wagon de marchandises

DAN et ILÉANA *(entrant)*. — Bonsoir . . .

GHÉRASIM *(surpris à la vue d'Iléana)*. — Elle?

DAN. — Ne m'as tu pas demandé de l'amener?

GHÉRASIM. — Je ne savais pas que c était d'elle qu il s'agissait . . .

DAN. — Elle est bien bonne, celle-là: c'est elle !

CORNÉLIA *(entre, munie d'une théière)*. — J'ai eu de la peine à trouver un instant; il y avait tellement à faire . . . *(Elle aperçoit les deux jeunes gens et demeure surprise.)*

GHÉRASIM. — Nous avons du monde . . . ou plutôt, non: nous prenons un repas en famille.

CORNÉLIA. — Très bien, mes chers enfants, installez-vous ! *(Ne sachant que dire, elle met le couvert.)*

ILÉANA. — Laissez-moi vous aider. *(Elle s'approche de Cornélia.)*

(Ils s'asseyent tous; selon la coutume; silence, un couvert qui tombe; quelques paroles en guise de conversation: « Servez-vous donc »; « C'est excellent », etc.)

GHÉRASIM. — Comme c'est agréable, n'est-ce pas, de manger en famille. A vrai dire, il y a longtemps que ça ne m'est pas arrivé . . .

CORNÉLIA. — Maintenant, je suis bien contente, en vérité, d'avoir demandé à être envoyée à ce poste de secours.

GHÉRASIM. — J'ai parfaitement compris; tu as sans doute dit quelque part qu'il fallait que tu veilles sur moi, puisque je suis malade . . .

CORNÉLIA. — Non; c'est un poste important et je ne savais pas que tu y avais établi ton Etat-major de sauvetage . . .

GHÉRASIM. — Et tu voudrais que je te croie, hein? ! . . . *(Il rit.)* Ma vieille, eh ! Ma vieille ! *(Il l'embrasse, puis se tourne vers Iléana.)* Alors, dis un peu; quelle est ta vitesse, à la nage?

ILÉANA. — Ma foi, je nageais assez bien; j'ai même remporté une médaille chez les « juniors ». Mais maintenant . . .

GHÉRASIM. — Qu'est-ce qu'il y a, maintenant?

ILÉANA. — Il ne faut pas croire tout ce que raconte le journal de ce matin, il exagère . . .

GHÉRASIM. — C'est-à-dire? . . .

ILÉANA. — Que mon geste n'a pas été aussi héroïque qu'on l'écrit. Je voulais simplement rattraper Dan qui en avait fait bien plus que moi . . .

DAN. — Ce n'est pas vrai. C'est elle qui en avait fait plus et moi je m'obstinais à la rattraper, voilà tout.

ILÉANA. — Il dit des balivernes parce qu'il veut absolument me louer devant vous.

DAN. — Et elle, elle fait sa modeste et sa soumise, on la connaît . . .

GHÉRASIM *(il se met à rire)*.

DAN. — Mais toi, alors, en cet endroit-là . . . *(Leurs paroles se mêlent, ils rient.)*

ILÉANA. — Et qui est-ce qui m'a réveillée, avant-hier, lorsque je devais partir . . . *(Le rire la gagne aussi.)*

GHÉRASIM. — *(riant de tout son cœur)*. — Vous êtes impayables tous les deux . . .

CORNÉLIA *(couvrant le rire des autres, ou entre deux cascades, elle pousse un soupir si profond qu'on se rend compte qu'elle est restée tout le temps triste, crispée, sans toucher à quoi que ce soit)*.

GHÉRASIM. — Qu'est-ce que tu as, Cornélia?

CORNÉLIA. — Moi? rien . . . Excusez-moi . . .

GHÉRASIM *(il remarque soudain)*. Mais tu n'as touché à rien . . .

CORNÉLIA. — Si, si, je mange. Excusez-moi. C'est peut-être ce bonheur . . . ça . . . Depuis quand j'y songeais, à ce moment-là . . . Et voilà que c'est ici, dans ce wagon, que nous y sommes parvenus . . . *(Elle s'efforce de retenir ses larmes et se met à manger.)*

DAN. — Voyons, maman . . .

GHÉRASIM. — Allons, allons, servons-nous . . . J'espère que tu nous as octroyé du cognac à chacun . . .

CORNÉLIA. — Non: du rhum, c'est ce que j'ai trouvé . . .

GHÉRASIM. — Verse, mon gars. C'est ça: une goutte seulement à chacun, car après . . .

DAN. — Oui, papa. *(Il verse à boire et lève son verre.)* C'est . . Sache qu'il fait bon chez nous ! . . .

ILÉANA *(à Ghérasim)*. — J'y songe maintenant: si j'aime Dan, c'est peut-être parce qu'il vous ressemble ! *(Ils trinquent; Cornélia essuie une larme furtive, lorsque tout à coup, les haut-parleurs se font entendre.)*

(Les haut-parleurs: « Camarade premier secrétaire, d'urgence, les eaux ont rompu le barrage . . . Camarade premier secré . . . ».)

TOUS *(ils se lèvent, font le geste de s'habiller, d'emporter quelque chose).*

LE COLONEL *(il arrive avec Andronic. Il aide Ghérasim à descendre, on ne voit que leurs bustes; observant la présence de Dan).* — Quelle chance de te trouver ici. Les gars qui devaient arriver du Sud ne sont pas encore là. Prends le commandement du groupe de gauche.
(Les haut-parleurs: « Camarade premier secrétaire . . . »)

GHÉRASIM. — J'ai entendu. Dites-leur de cesser, de ne pas semer la panique ! . . . J'arrive ! . . .

ILÉANA *(elle s'est habillée. Au Colonel).* — Puis-je aller avec Dan, ou bien . . .

LE COLONEL. — Vas-y, il faut une douzaine d'hommes . . .
(Les haut-parleurs: « Embarcations deux et trois, embarcations deux et trois » . . . Sur ce bruit, tous disparaissent, sauf Andronic et Cornélia.)

CORNÉLIA *(elle ôte tristement le couvert, en hochant la tête).* — Et voilà, ils passent à côté de moi . . . Tout passe à côté de moi. Tout n'est que passage et je reste seule . . . *(Elle se rend compte, avec étonnement, de la présence d'Andronic.)*

ANDRONIC. — Je suis venu exprès pour te parler. Non pas dans mon intérêt, mais dans celui du département. Si ton mari est d'accord pour que nous laissions la crue suivre son cours normal, nous résolvons le problème du Combinat. Nous pourrons ensuite le remettre sur pied, comme il faut.

CORNÉLIA. — Tu sais très bien que je ne me permets jamais de me mêler de ce qu'il fait ou de l'influencer en quoi que ce soit.

ANDRONIC. — Pourtant c'est une solution réaliste, pratique, que je propose !

CORNÉLIA *(lui coupant la parole).* — Et lui, l'a-t-il acceptée ?

ANDRONIC *(menaçant).* — Il s'obstine ! Ça lui coûtera cher, Cornélia ! Cet entêtement stupide va nous coûter cher, à tous.

CORNÉLIA. — Tu te crois un incompris !

ANDRONIC. — Non. Je suis un homme pratique; un ingénieur; un spécialiste. Je ne peux pas être un incompris !

CORNÉLIA. — Tu as confiance en toi ! . . . Une bonne dose de confiance même, n'est-ce pas ?

ANDRONIC. — Ma solution est parfaitement honorable . . .

CORNÉLIA. — Alors pourquoi insistes-tu pour que je le convainque, moi, là où toi tu n'as pas réussi à le faire ?

ANDRONIC. — Parce que sans lui, pour le moment, je ne puis prendre la décision voulue. Pour le moment . . .

CORNÉLIA. Oui, j'ai constaté la manière dont tu as souligné ce « pour le moment ! »

ANDRONIC. — Ecoute-moi. La calamité qui s'est abattue sur nous, nous permettrait de refaire tout, mais sans les défectuosités du passé. Simple, n'est-ce pas ? . . . Qu'on en finisse, une bonne fois avec cette honte qui pèse sur le département, sur moi, sur nous, et en premier lieu sur le vieux . . . sur le camarade Ghérasim.

CORNÉLIA. Sinon, comment vas-tu procéder ?

ANDRONIC. Sinon ? Eh bien ! Cornélia, nous devrons prendre nos distances. Je vais être obligé de dire: si le camarade Ghérasim a représenté une période historique dans notre département, il ne représente pas moins, aujourd'hui, un obstacle à son développement.

CORNÉLIA. — Et tu prendras sa place !

ANDRONIC. — Pas forcément, mais . . . Cornélia, au nom de notre adolescence, je me vois forcé de te dire que moi . . . que . . . j'ai l'obligation de songer aux devoirs qui m'incombent . . .

CORNÉLIA. — Tu te vois déjà à sa place, n'est-ce pas ? ! . . .
(Les haut-parleurs: « Camarade premier secrétaire, camarade premier secrétaire . . . au barrage ! c'est le barrage qui vous appelle »)

ANDRONIC. — Cornélia, ce n'est pas que je me voie . . . Je l'ai toujours respecté, moi. Tiens, je vais encore essayer de le convaincre, j'aurai fait mon devoir jusqu'au bout.

OBSCURCISSEMENT

ANDRONIC *(on l'entend crier dans l'obscurité.).* — J'arrive . . . j'arrive; dites-leur que j'arrive à l'instant.
(Les bruits s'amplifient à nouveau)

L'ÉTAT-MAJOR DU SAUVETAGE. LE REFUGE

VÉRONICA *(on n'entend d'abord que sa voix).* — Oh ! la ! la ! Combien qu'y en a . . . Et qu'ont des contusions. et qui sont blessés ! . . . *(Montant, elle traîne deux blessés*

qu'elle remet aux brancardiers, redescend, en ramène d'autres, sans cesser de parler avec diverses personnes, y compris les sinistrés et les brancardiers). — Comme si quat'jours de malheur, ça suffisait pas ! V'là maint'nant qu'tout le ciel y tombe en eau sur nos têtes. *(Sirènes.)* A coups de sirènes, qu'on les cherche . . . Tout est emporté ! . . . L'grand pont aussi . . . Qui sait si l'barrage y va résister . . . *(Elle aperçoit Cornélia.)* Cornélia, ma pigeonne ! . . Prends-le çui-là, il a l'bras cassé ! . . . *(Sirènes.)* Seigneur ! Qu'est-ce qui peut bien y avoir encore? Ces sirènes, passé minuit ! . . .

(Partout, des vrombissements. Le vacarme est beaucoup plus violent, comme si quelque chose d'immense se brisait, était arraché au fond de la terre. Au loin, des projecteurs sillonnent le ciel et on entend une voix, dans le lointain aussi, crier. « Secours d'urgence ! Secours d'urgence ! . . . »)

VÉRONICA. Qu'est-ce qui s'passe, mon Dieu? ! . . .

UN CITOYEN *(courant).* — Le grand pont s'est écroulé ! . . . Y avait une foule dessus ! . . . Sauve-qui-peut ! Les eaux arrivent de ce côté-ci ! . . .

(Les haut parleurs: « Attention ! Embarcations du point . . . N'accostez plus à l'Etat-major, descendez au point suivant ». L'appel se répète.)

ANDRONIC *(arrivant du débarcadère).* — Répétez, répétez. Ici la crue est vertigineuse. Répétez, répétez l'appel.

DEUX VOIX *(venant du débarcadère).* — Place, place, grave accident . . . Place . . .

VÉRONICA *(courant).* — Me v là ! . . . *(Elle saisit la couverture enveloppant le blessé.)* Qu'est-ce qu'est arrivé? . . .

UN CITOYEN *(qui transporte le blessé).* — C'était au point, y a écrasé la jambe.

ANDRONIC. — Répétez, répétez l'appel . . . Passez-moi le barrage au téléphone ! . . . Allô ! le barrage? Le camarade premier secrétaire est par là? . . . Dites-lui de ne plus accoster . . . est parti? . . . Hé, une chaloupe ! Signalisez . . .

UN CITOYEN *(posant la couverture sur le sol).* — Il en avait sauvé j'sais plus combien . . . Un tas. C'est allé en chercher encore un. L'a tassé dans la baque et quand l'a voulu monter dedans, la baque est partie du point . . .

VÉRONICA *(qui a aidé à poser la couverture, découvre Iléana).* — Mon Dieu . . . C'est ma tourterelle !

ILÉANA. Ma jambe . . . Je ne la sens pas . . . Est-ce que vraiment que je ne l'ai plus? . . .

VÉRONICA. Ma poulette, toi, ma tourterelle ! . . . *(Elle court.)* Cornélia, Cornélia ! . . .

ILÉANA. — Je n'ai plus de hanche non plus . . . c'est vrai . . .

UN CITOYEN. Oh ! mam'zelle, si ceux qu'vous avez sauvés vous donnait chacun qu'une seule goutte de sang . . .

CORNÉLIA *(elle arrive en courant, regarde).* — Anesthésie ! Immédiatement ! . . . *(Aidée de Véronica et du citoyen, elle saisit la couverture.)*

ILÉANA. C'est vrai . . . depuis la hanche . . .

DAN *(remontant la pente en courant).* — Iléana ! . . . Où est-elle? . . . Iléana ! . . . *(Il se rapproche.)*

ILÉANA. — Dan . . . Cela a été si beau ! . . . *(On l'emporte.)*

CORNÉLIA *(faisant signe qu'on l'amène).* — Laisse-le maintenant !

DAN. — Pourtant, maman . . .

CORNÉLIA. — Toi . . . Tu n'as rien? Rien ne t'est arrivé? . . .

(On n'entend pas la réponse de Dan; on ne voit que son geste de négation. Et surtout, le geste de Cornélia qui voudrait, semble-t-il, l'examiner; leurs voix sont couvertes par les haut-parleurs: « Attention, les embarcations, les embarcations ! n'accostez plus ici . . . »)

VÉRONICA *(désespérée).* Cornélia, hélas ! Cornélia ! . . .

DAN. — Qu'est-il arrivé? . . .

VÉRONICA. — Cornélia, viens vite, parce que . . .

CORNÉLIA *(arrêtant Dan).* Non. *(Autorité professionnelle.)* Attends ici, je te prie. *(Elle ferme la porte.)*

GHÉRASIM *(montant).* — Qu'est-il arrivé? Dan, comment va . . .

DAN. — Moi aussi, je voulais justement . . . *(Il pousse la porte.)*

UN CITOYEN *(sortant).* — Madame le docteur vous prie d'attendre. Elle a beaucoup de travail, elle vous prie d'attendre . . . *(Les haut-parleurs: « Dans l'ordre . . . les chaloupes sont là . . . Dans l'ordre, tout le monde sera évacué . . . Dans l'ordre, tout le monde sera évacué . . . »)*

GHÉRASIM *(il donne des indications destinées à être transmises plus loin).* — Transportez tout le monde au point 2. Les embarcations venant de la ville s'y rendront directement. Les camions seront déroutés au point 2 et transporteront tout ce qui débarque.

(Les haut-parleurs répètent l'ordre en écho.)

DAN *(désespéré, il veut à toute force ouvrir les portes et les fenêtres).* — Qu'est-ce qui se passe? Qu'est-ce qui se passe?...

GHÉRASIM *(il essaie de le calmer en lui prenant une main, tout en continuant de lancer ses ordres).* — Les convois venant d'en haut accosteront au point 2... Stop... Aucun signe de la part de Truşan?... Non...? Liaison avec Bucarest, s'il vous plaît!

DAN *(frappant à la porte).* — Dites-moi, une bonne fois, dites-moi ce qu'elle a! *(Il frappe désespérément.)*

GHÉRASIM *(on n'entend plus ses indications).*

CORNÉLIA *(ouvrant brusquement la porte).* — George, tranquillise-le!... Nous avons du travail. *(Elle ferme la porte.)*

GHÉRASIM *(de manière à n'être pas entendu de Dan).* — Cornélia, c'est grave?

CORNÉLIA *(de manière à n'être comprise que de lui).* — Je fais de mon mieux... Pauvre Dan!

GHÉRASIM (l'étreignant). Je t'en prie... *(Cherchant Dan du regard.)* Bien. *(A haute voix.)* Termine au plus vite. Dan et moi nous avons de la besogne à abattre. Allons! Dan! au travail; rien à craindre ici, ta mère va nous la rendre plus solide qu'auparavant! *(Regards suppliants, alarmés, vers Cornélia.)*

OBSCURCISSEMENT

ÉTAT-MAJOR DU SAUVETAGE. LE REFUGE

(Le décor est légèrement modifié. A cause de la montée des eaux, il ne reste plus qu'une petite portion non inondée. Devant le service sanitaire, seule réalité concrète épargnée par la crue, se trouvent Dan et Ghérasim.)

GHÉRASIM *(fatigué).* — Tous ont été évacués. Tous.

DAN *(agité).* — Pourquoi est-ce que ça dure tant que ça? Que fait donc maman?!

GHÉRASIM. — Il faut bien lui laisser le temps... Aie confiance en elle... Il est heureux que nous ayons pu évacuer tous les autres.

DAN. — Et si maman n'achève pas l'opération avant que les eaux n'aient tout recouvert?

GHÉRASIM. — Aie confiance en elle, te dis-je! Ne la considérons pas seulement en ses qualités de mère ou d'épouse; n'oublie pas qu'elle est un remarquable chirurgien. *(On sent, cependant, qu'il n'est pas très rassuré lui-même; aussi s'efforce-t-il de parler d'autre chose.)* Dan, est-il vrai que tu as accompli des actes d'héroïsme?

DAN *(mauvais).* — On te l'a rapporté, hein?

GHÉRASIM. C'est normal!

DAN *(éclatant).* — Et l'on sait que je suis ton fils?!!

(Son cri se mêle, sur la bande sonore, au bruit des soldats en marche.)

LE COLONEL. — Embarquement dans les chaloupes! *(Agité.)* Camarade premier secrétaire, nous sommes les derniers!

GHÉRASIM. — Bon, nous restons. Vous enverrez l'hélicoptère.

DAN *(se rendant compte).* — C'est exact: nous sommes les derniers! Il faudrait la transporter!... Maman, hé! maman! *(Il frappe désespérément à la porte.)*

GHÉRASIM. — Dan!

DAN. — Il faut la transporter! Pourquoi est-ce que ça dure tellement?!

CORNÉLIA *(qui a ouvert la porte sur les derniers mots).* — Ça dure. *(Sèchement.)* Patience.

GHÉRASIM *(la tirant de côté).* — Comment va-t-elle?

CORNÉLIA *(échange dramatique de regards).* — Rien de grave!

DAN. — Mais, maman..

CORNÉLIA *(elle n'écoute plus rien et ferme la porte).*

LE COLONEL. — Tout le monde est embarqué? *(S'en étant convaincu, il s'approche de Ghérasim.)* Camarade premier secrétaire, moi je reste...

GHÉRASIM *(durement).* — Je vous prie de partir! Ici,... ici, ce n'est plus qu'une question de famille.

LE COLONEL. — Mais le niveau des eaux augmente sans cesse!

GHÉRASIM. — L'hélicoptère. C'est tout!

LE COLONEL. — A vos ordres! *(Il salue, on entend revenir la chaloupe.)* Pourtant, camarade premier secrétaire,... vous risquez... ici c'est...

GHÉRASIM *(avec bonté, mais aussi avec autorité).* — Allez, mon cher ami, allez! Ici, c'est une question de famille... Et dans ce département nous avons perdu beaucoup plus... Et puis, tenez, le téléphone nous reste... vous nous trouverez bien!... *(Il le pousse.)*

DAN. — Pourquoi est-ce que ça dure, pourquoi est-ce que ça dure?

GHÉRASIM. — Dan, conduis-toi en homme! Elle, elle sera sauvée, mais le dépar-

tement, lui . . . Regarde comme les eaux montent !

DAN *(le comprenant)*. — Est-il tellement menacé ?

GHÉRASIM *(approuve de la tête, soucieux)*.

DAN *(avec une méchanceté triste)*. — Peut-être en sortira-t-il meilleur. Peut-être ces eaux laveront-elles aussi tes fautes ?

GHÉRASIM *(que la question torture depuis longtemps)*. — Dan, as-tu vraiment honte de . . .

DAN *(brusquement, car lui aussi a beaucoup réfléchi)*. — De toi ? Non ! Pardonne-moi, je suis mauvais. Je ne sais pas ce qui se passe, ici, à l'intérieur, et cela me rend méchant . . .

GHÉRASIM. — Sois tranquille : à l'intérieur . . *(Geste pour dire : avec Cornélia, tout est en sûreté.)*

DAN. — Nous ne nous sommes pas expliqués jusqu'ici. Et, tiens, c'est justement dans cet état-là . . . *(Se rendant compte.)* Tu as raison ; ta souffrance est plus grande encore. Iléana aura la vie sauve, mais, toi, ce que tu as fait en vingt ans . . .

GHÉRASIM *(frappé au cœur)*. — « Ce que j'ai fait en vingt ans » . . . *(Il bouge ses bras comme s'il répétait maintes fois la même idée)* . . . est détruit par les eaux et nié par mon propre fils . . .

DAN *(avec douleur)*. — Non, papa, je ne nie rien de ce que tu as fait . . . Je te demande seulement : Si l'homme, au lieu de canaliser toutes ses forces vers la création, vers ce qu'il a à faire, recherche les « combines » et « le piston », donc s'il emploie son énergie à un marchandage, s'il la transforme en un troc de services réciproques, ses efforts ne se perdent-ils pas dans le vide ? . . . C'est ce que je te demande : comment peux-tu le tolérer ?

GHÉRASIM. — Je ne tolère peut-être pas ! . . .

DAN. — Si ! Du moment qu'autour de toi règne le favoritisme, que les gens sont triés sur le volet selon des critères personnels, que certains se servent de leur position sociale dans leur intérêt personnel . . .

GHÉRASIM. — M'as-tu jamais vu faire quelque chose de pareil ?

DAN. — Ça ne suffit pas ! . . . Car tu acceptes, autour de toi, de pareilles pratiques. Tu aimes le pouvoir, tu t'en délectes et, en échange, tu tolères des agissements de ce genre.

GHÉRASIM. — Ce sont des « on-dit » ! *(Furieux.)* Mais sache, mon garçon, que ceux qui disent cela de moi, sont des gens qui ne me comprennent pas ! .

DAN. — Possible ! Mais tu n'en aimes pas moins le pouvoir. Les paroles mêmes que tu répètes si souvent le prouvent : « Dans mon pays, et mon parti étant au pouvoir ! » Tu aimes le pouvoir, c'est un fait ! Et, à cause de cela, tu n'es plus attentif à d'autres détails autour de toi ! . . . Dis, est-ce que ce n'est pas vrai ? !

GHÉRASIM. — Je vais t'expliquer. Un instant seulement. *(Au téléphone.)* Allô ! Le barrage ? Trușan n'est pas arrivé ? . . . Téléphonez-moi dès qu'il sera là ! . .

DAN *(intéressé)*. — Et Trușan, lui qui . . .

GHÉRASIM *(l'interrompant)*. — Patience, fiston ! . . . Je t'ai promis une explication. *(Il fait quelques pas. Ils se regardent l'un l'autre comme s'ils se jaugeaient ; on entend le grondement des eaux.)* Vois-tu, Dan, j'aime le pouvoir. Il se peut que, parfois, j'abuse de ce plaisir, mais, comment te faire comprendre cela, le pouvoir est l'arme avec laquelle nous avons construit ce qui nous entoure. Je conçois : pour ta génération « le pouvoir » peut signifier « l'abus du pouvoir » ou « le plaisir du pouvoir ». Nous, ceux de la nôtre, nous avons tellement désiré le pouvoir, nous avons tellement combattu pour l'obtenir, certains d'entre nous ayant fait pour cela le sacrifice de leur vie, que . . . Nous le désirions, comment te dire cela, non pas comme un plaisir personnel, mais comme une nécessité historique . . . Uniquement comme cela. Et nous l'avons conquis ! Mets-toi à notre place ! *Mon* pouvoir signifie, justement, le pouvoir *de tous*. Le fait de me trouver, *moi*, à un poste de commandement, signifiait que *tous ceux* au nom duquel j'y suis, s'y trouvent ; tous ceux qui étaient autour de moi et tous ceux qui avaient fait le sacrifice d'eux-mêmes . . . Que de certitudes acquises de ce fait ! Nous avons pris le pouvoir, nous avons bâti des usines, nous avons construit des villes, nous avons changé la destinée des hommes. Lorsque je dis : « dans mon pays, et mon parti étant au pouvoir », je sens, comment dirais-je, je sens le présent, je sens que tout ce dont j'ai rêvé jadis est une réalité. Pour nous, le pouvoir n'a pas été une ambition, mais un degré franchi dans la destinée même du pays . . . C'est pour cela que je disais que nous ne l'avons jamais pris en tant que plaisir personnel, mais en tant que nécessité historique.

DAN. — Je comprends. Et ce que tu me dis là est même beau. Mais mieux je comprends le plaisir que tu prends à posséder le pouvoir, d'autant moins puis-je admettre les concessions, les compromis.

GHÉRASIM. — Mon gars, je t'ai expliqué ce que j'entends, moi, par le pouvoir. Et si je tiens à le posséder, c'est justement pour ne pas faire de concessions . . .

DAN. — Hum . . . Pour moi, l'une des modalités par lesquelles se manifeste le pouvoir consiste justement à faire certaines concessions. C'est une satisfaction égoïste formidable, que de montrer à l'adversaire qu'on est tellement fort, qu'on peut se montrer généreux et disposé aux concessions. Eh bien ! c'est là que je ressens le besoin de te contester ! Parce que tu m'as appris, toi, à contester ce qui est contestable.

GHÉRASIM. — Tu es libre de le faire.

DAN *(il s'enflamme; il crie fort pour couvrir le grondement des eaux)*. — C'est l'un des plaisirs du pouvoir, tu comprends, un plaisir dangereux, comme les autres, qui en découlent. Tu te dis : je suis assez fort pour accepter même le compromis. Je suis assez fort pour faire plaisir, à un tel ou à un tel, chacun avec ses faiblesses humaines. Je prends à l'un et je donne à l'autre . . . Et vraiment, c'est possible, comme ça aussi . . . Mais à quel prix, dis? . . .

GHÉRASIM. — Tu juges dans l'absolu.

DAN. — Possible ! Mais sais-tu pourquoi? Parce que tu me racontais comment, en prison, on te frappait sans qu'on obtienne de toi un seul mot ! . . . On te torturait et tu n'acceptais aucun compromis. Et maintenant, maintenant que tu es libre de faire ce dont tu rêvais, pourquoi acceptes-tu les compromis? . . . En pleine clandestinité, tu ne faisais pas de compromis. Et maintenant. Et maintenant, pourquoi en fais-tu?

GHÉRASIM. — Donne-moi un exemple !...

DAN. — Un exemple ! . . . Un exemple! *(Tonnant.)* Truşan ! Voilà un exemple ! Truşan dont maintenant, dans une situation grave, tu réclames la présence, au téléphone, anxieux de savoir s'il est arrivé . . . Truşan ! . . . Pourquoi as-tu supporté la torture sans mot dire, si tu admets maintenant le compromis Truşan ! . . .

GHÉRASIM. — C'est une discussion qui ne peut avoir lieu hors de sa présence. Ce qui concerne le passé ne peut se discuter hors de la présence des intéressés. D'habitude, les hommes véritables supportent cette épreuve.

DAN. — Tu es ici depuis vingt ans ; il y a vingt ans que tu diriges ici, n'est-ce pas? . . . *(Véronica sort en courant de l'office sanitaire.)*

DAN. — Qu'est-il arrivé? Comment va-t-elle?

VÉRONICA *(courant)*. — Encore un peu de patience, encore un peu . . .

DAN *(il court à la porte fermée à clé; il se prépare à frapper, hésite)*. — Pourquoi, pourquoi? . . .

GHÉRASIM. — Ne t'agite pas. A l'intérieur aussi, on a besoin de tranquillité.

DAN. — Oui, mais c'est là que se trouve . . Comprends-tu, papa . . . Cette petite fille-là, c'est tout ce que je considère, moi, de plus . .

VÉRONICA *(elle revient, en ramenant quelque chose, la figure quelque peu effrayée)*. — Un instant, un instant . . . *(Elle frappe d'une certaine manière, entre et lorsque Dan s'en rend compte, la porte est à nouveau fermée à clé.)*

DAN *(geste de désespoir)*. — Je n'en peux plus. Je ne veux plus attendre . . .

GHÉRASIM. — Patiente, mon gars ; tu es un homme, tu l'as prouvé par toutes ces choses remarquables que tu as accomplies. *(On entend une chaloupe.)*

ANDRONIC. — Camarade premier secrétaire, on m'a dit que vous étiez ici. Les eaux grossissent effroyablement, vous ne pouvez pas y rester. Vous risquez votre vie.

GHÉRASIM. — Sachez que j'y reste dans un intérêt privé, un strict intérêt de famille. Pas par héroïsme . . . *(Il jette un regard sur Dan, qui, lui, essaie de voir à l'intérieur par les fenêtres.)*

ANDRONIC. — Camar . . . Faites comme bon vous semble, mais . . . *(Sur un autre ton.)* J'arrive du barrage . . .

GHÉRASIM. — Est-il arrivé quelque chose?

ANDRONIC. — Non, soyez-en sûr. Je vous aurais appelé si ç'avait été urgent. Mais . . .

GHÉRASIM. — Mais . . . quoi?

ANDRONIC. — *(essayant de l'entraîner à l'écart)*. — J'ai parlé aussi au ministre à propos du Combinat, et il pense à son tour que c'est la seule chance que nous ayons.

GHÉRASIM. — Qui est-ce qui vous a permis de lui en parler?

ANDRONIC. — C'était mon devoir, étant donné mes fonctions.

DAN *(il essaie toujours de regarder à l'intérieur)*.

GHÉRASIM. — Vous voulez que nous détruisions plus encore que ne l'ont fait les eaux? . . .

ANDRONIC. — Le village du barrage est presque totalement évacué. Lui aussi sera détruit. C'est un choix à faire.

GHÉRASIM. — J'ai choisi.

ANDRONIC *(d'une manière surprenante, il crie, sur un autre ton)*. — Mais pour le Combinat, recevrons-nous des allocations

supplémentaires, une fois la calamité passée? Le ministre disait que . . .

DAN *(devant le ton qui s'est élevé, devient plus attentif. Il se rapproche).*

GHÉRASIM. — Laisse-nous, Dan . . . Occupe-toi du téléphone . . .

DAN *(tourne autour des fenêtres, mais il n'est nullement indifférent à la discussion).*

GHÉRASIM. — Le ministre sait exactement combien nous avons investi dans le Combinat !

ANDRONIC. — Et dans le village que vous voulez détruire, on n'a rien investi?

GHÉRASIM. — Beaucoup moins. En ce qui concerne l'avenir, le Combinat signifie un échelon franchi, tandis que . .

ANDRONIC. — Camarade Ghérasim, je vous parle sérieusement et ouvertement. Peut-être est-ce qu'en moi-même j'ai eu depuis longtemps cette discussion avec vous. Je vous demande, en toute responsabilité, de m'écouter.

GHÉRASIM. — Je vous écoute.

ANDRONIC. — Je le sais, vous m'accusez de faire usage de mes relations, de diverses influences, de diverses combinaissons . . . *(S'efforçant de voir s'il le gagne à sa cause.)* Mais c'est la vie, camarade Ghérasim. Elle nous oblige à être pratiques et réalistes . . . Dites-moi, ne vous ai-je pas été utile? ! . . .

GHÉRASIM — Je dois, malheureusement, d'une manière autocritique, affirmer que si ! . . .

ANDRONIC. — Je vous propose une solution honorable . . .

GHÉRASIM *(voyant que Dan se rapproche).* — Dan, selon toi, que signifie le mot ho-no-ra-ble? ! . . .

DAN *(qui n'attendait que cela).* — Non, n'accepte pas que le Combinat soit inondé ! Ce serait, pour toi, la chose la plus déshonorante ! . .

GHÉRASIM *(à Andronic).* — Entendez-vous ce qu'en pense la nouvelle génération?

ANDRONIC. — C'est une génération qui ignore les difficultés ; elle a bénéficié de trop de choses sans avoir à les gagner.

DAN. — Oui, et le professeur Truşan aussi, nous l'avons reçu tout fait ! Je vous en suis reconnaissant !

ANDRONIC. — Jeune homme, moi je suis lucide, réaliste ; j'ai les pieds sur terre, et j'applique toute mon intelligence à la recherche des solutions modernes que réclame l'époque qui est la nôtre.

DAN *(d'un ton beaucoup plus véhément que ses paroles).* — Oui, le communisme se construit à l'aide de l'intelligence aussi ! . . . Mais ça ne suffit pas ! Il faut y mettre de la passion, du cœur, de l'humanité, de nobles aspirations . . .

ANDRONIC *(arrogant, à Ghérasim).* — Votre fils n'est pas très calé en économie politique !

GHÉRASIM. — Vous, en échange, vous l'êtes ! Je le sais. Vous avez appris le socialisme comme une leçon . . .

ANDRONIC. — Camarade Ghérasim . . .

GHÉRASIM. — Tenez ! Maintenant que je vois combien de choses faites par nous sont anéanties, je puis vous le dire : vous avez bien appris le socialisme, Andronic, mais vous n'en avez pas un besoin vital, voilà . . . Vous connaissez tous les ressorts, vous savez appuyer sur tous les boutons. Pourquoi? . . . Pour obtenir des atermoiements, des modifications, pour passer les choses d'un papier sur l'autre. Or, le socialisme se bâtit, on ne peut le biffer sur un papier ; le socialisme se sent, se désire, le socialisme est, en premier lieu, un sentiment ardent. Et les sentiments, ça ne s'apprend pas par cœur !

DAN. — N'accepte pas de compromis, papa ! . . .

ANDRONIC. — Il aura à répondre, de sa tête, pour toute la situation du chantier, qui est grave, et il regrettera alors . . .

GHÉRASIM. — Ecoutez, Andronic ! . . .

ANDRONIC. — Vous vous laissez entraîner par ce jeune homme sans expérience.

GHÉRASIM. — Andronic, apprenez quelque chose de moi : il est très agréable de se laisser influencer par ce qui vous va ! . . . Oh, comme c'est agréable !

ANDRONIC. — Cependant . . .

GHÉRASIM. — C'est comme cela qu'un beau jour je me suis laissé influencer par le communisme ! . . .

ANDRONIC. — Les inondations passeront. Le moment de tension où le monde n'est pas attentif passera et alors vous aurez à répondre pour ce qui a eu lieu au Combinat. C'est grave.

GHÉRASIM. — J'aurai à répondre, je le sais parfaitement. Seulement, voilà, Andronic : des concessions, des compromis, je n'en fais plus ! . . . *(Tonnant.)* Pour quel motif en faire? ! . . . Pour quel motif en faire, alors que je puis garder le front haut? ! *(Son regard glisse sur Dan; du ton de Dan.)* J'étais dans la clandestinité et je ne faisais pas de compromis ; et maintenant, dans mon pays, mon parti étant au pouvoir, oui, dans mon pays, mon parti étant au pouvoir, pourquoi en ferais-je? ! . . .

DAN *(ému, il a un geste d'effusion). (Sonnerie du téléphone.)*

GHÉRASIM. — Allô, oui . . . Truşan est là ! . . . Très bien . . . Dites-lui que j'arrive au barrage ! Allô, allô . . . Que se passe-t-il ? ! . . . Allô . . . c'est toi, Truşan ? . . . Je t'écoute . . Je regrette qu'après douze ans, nous parlions dans de pareilles conditions ! . . . Je t'écoute . Oui, oui . . . J'arrive à l'instant ! . Très bien ! *(Il raccroche.)* Truşan est au barrage. Il dit avoir une solution qui permettrait de sacrifier une plus petite partie du village ! . . .

DAN. Truşan ! . . . Bien sûr que oui. Avec lui, tu trouveras la meilleure solution !

ANDRONIC. — C'est vous qui l'avez appelé ?

GHERASIM. Oui, c'est moi.

ANDRONIC *(incapable de se retenir davantage).* — Vous le regretterez, tout comme vous avez déjà eu à regretter la collaboration de Truşan !

DAN. Truşan est l'homme le plus remarquable de notre département . . .

ANDRONIC. — C'est encore là de ces mythes, bons pour les enfants enthousiastes que vous êtes. Et, si vous voulez le savoir, la théorie qui a rendu Truşan célèbre ne lui appartient pas en propre, il l'a volée.

DAN. — Volée ?

ANDRONIC. Oui ! *(Indiquant Ghérasim.)* A lui ! A ton père . . . . « La théorie de la mise en valeur harmonieuse des terrains ! » Mais, voyons donc, Ghérasim la met en pratique depuis vingt ans, elle a toujours été sa politique ! *(A Ghérasim.)* Et maintenant vous revenez à celui qui s'est emparé de vos idées pour s'en parer . . . .

DAN. Papa, est-ce vrai ? . . .

GHÉRASIM *(brutal).* — Truşan a travaillé à mes côtés jusqu'à ce que . . . jusqu'à ce que . . . Pourquoi, Andronic ? Pourquoi m'avez-vous fait l'éloigner ? . . . .

ANDRONIC *(on dirait qu'il veut éviter un coup de boing).*

DAN *(éclairé et brusquement).* — Donc, c'est ainsi que les choses se sont passées ! . . . Autrement dit, c'est lui qui . . . et Iléana . . . Je ne puis pas le lui dire maintenant . . *(Il court à la fenêtre.)*

GHÉRASIM *(criant à Andronic — et ému peut-être).* Sachez que moi, je le connais bien Truşan . . . « La théorie de la mise en valeur harmonieuse des terrains » . .

ANDRONIC. — Vous appartenait. Vous en parlez tantôt dans une réunion, tantôt dans une autre. Lorsque vous vous adressiez aux ouvriers, aux paysans, lorsque nous discutions au bureau du Parti . . .

GHÉRASIM *(il souligne, d'une voix de tonnerre).* — La thé-o-rie de la mise-en-va-leur har-mo-nieuse des ter-rains ! . . . *(En chuchotant, d'un ton persuasif.)* C'est, pour le monde de la science, une œuvre importante, mais, pour moi, c'est une autocritique de Truşan ! *(Tonnant à nouveau.)* C'est une preuve magistrale, une preuve de fond, qu'il a compris ce que je lui reprochais alors ! *(Il s'éloigne, en regardant les eaux.)*

DAN *(se rapprochant d'Andronic).* — Elle, Iléana, elle vous méprisait. D'instinct ! Moi je lui disais que vous étiez un homme moderne, et elle . . .

ANDRONIC *(prenant une décision, il s'arrache à sa place et rejoint Ghérasim).* — Camarade Ghérasim !

DAN *(passant sa main sur la fenêtre).* — Iléana, que t'arrive-t-il ? Tu as toujours eu raison, Iléana ; j'ai besoin de toi, Iléana.

ANDRONIC *(à l'autre bout de la scène).* — Camarade Ghérasim !

GHÉRASIM. — Que voulez-vous ?

ANDRONIC. — Dites-moi, la question de Truşan mise à part, vous ne voulez vraiment pas tenir compte de mon opinion ?

GHÉRASIM. — Laquelle ? !

ANDRONIC. — Ne pas dévier le cours des eaux de la crue, les laisser couler tout naturellement vers le Combinat. Ne croyez pas que j'y mette de l'entêtement, mais c'est une solution que nous impose . . .

DAN *(criant).* — Personne, non, personne ne l'impose ! . . .

GHÉRASIM. — Vous voyez bien ce que pense la génération appelée à nous juger ! . . .

ANDRONIC. — Elle pense d'une manière puérile. Ecoute, mon garçon. Lorsque tu auras vieilli, tu te rendras compte alors qu'Andronic n'était ni un idiot ni un naïf. Que c'était un homme qui connaissait bien la vie et qui savait à tout moment ce qu'il était bon de faire. Un homme que l'on ne pouvait accuser que d'avoir un peu trop les pieds sur la terre. De rien d'autre, tu entends ? Des rêves, on peut en faire beaucoup, mais moi je suis un citoyen de cette époque-ci, non d'une autre . . . .

GHÉRASIM. — Voyez-vous, Andronic, maintenant qu'une bonne partie de ce que nous avons fait disparaît sous les eaux, je suis de plus en plus convaincu que ce qui demeure de notre travail, de notre passage dans la vie, ce qui demeure véritablement, c'est ce que nous avons construit dans la pensée des hommes ! . . .

ANDRONIC. — Parfaitement juste ! Sachez que j'admire votre lucidité ! . . .

GHÉRASIM. — Voilà justement pourquoi je regrette — et je m'accuse — de n'avoir rien réussi à construire en vous. En vous, certaines bonnes qualités se sont ordonnées selon les besoins objectifs de l'actualité. Elles se sont parfaitement organisées, conformément à un instinct de conservation ou d'affirmation terriblement bien mis au point. Et c'est tout. Rien de nouveau ne s'est produit. Et je me sens coupable vis-à-vis de vous, Andronic ! . . .

ANDRONIC *(mauvais)*. — Et bientôt, si vous me jugez de la sorte, vous vous sentirez coupable vis-à-vis de vous-même, mais il sera trop tard. Vous aurez des comptes à rendre. Vous serez attaqué de tous les côtés et obligé de répondre pour tout.

GHÉRASIM *(calme, comme s'il voulait tranquilliser l'autre)*. — Voyez-vous, Andronic, selon mon humble avis, le socialisme est un choix. Un choix opéré délibérément et une route à suivre. Il ne peut se réduire à l'arrangement des choses, de cette façon-ci, ou de cette façon-là, dans le seul but qu'il en résulte quelque chose de bon pour l'un ou pour l'autre. Or, moi, j'ai choisi. Et pas maintenant. J'ai choisi il y a de cela trente ans. Et si la route sur laquelle je me suis engagé il y a trente ans me mène en un point où j'aie à rendre compte des fautes que j'ai commises, je rendrai des comptes ! Parce que, quoi qu'il en soit, il n'y a qu'une seule route, et que moi, je la suis !

ANDRONIC. — Oui, mais elle est fatale pour vous, elle est . . . *(Frappé par le regard dur de Ghérasim, il se tourne vers Dan.)* Tu verras ! Lorsque tu auras un peu vieilli, tu seras conscient de ce que ton père a subi Dieu sait quels désagréments parce que . . . *(Il ne fait qu'un geste qui veut dire : « C'est toi qui l'auras poussé ».)*

VÉRONICA *(elle sort, s'arrête un instant à la porte et éclate en sanglots; elle ne peut retenir ses hoquets; elle entoure Dan de ses bras, s'accroche à lui et pleure)*.

DAN *(alarmé, il cherche à se délivrer)*. — Qu'y a-t-il ? Qu'est-ce qu'il s'est passé ?

VÉRONICA *(elle veut dire quelque chose mais les pleurs l'étouffent)*.

DAN *(il réussit à s'échapper, et court à la porte où il se heurte à Cornélia)*. — Que se passe-t-il ?

CORNÉLIA *(livide)*. — Rien. Elle est sauvée. *(Sa réplique fige tous et fait disparaître leur agitation.)*

DAN. — « Sauvée » ? !

CORNÉLIA. — Elle avait perdu tant de sang que . . . *(Stupeur.)*

DAN *(criant tout à coup)*. — Et moi qui restais là et . . . *(Il veut se précipiter à l'intérieur.)*

CORNÉLIA. — Reste là. Laisse-la reposer. La transfusion a été faite dans des conditions très difficiles.

DAN. — Comment est-ce possible ? ! Comment est-ce possible ? Et moi qui . . . Mais est-elle vraiment, vraiment hors de danger ? ! *(Il veut à nouveau se précipiter.)*

GHÉRASIM *(lui prenant la main)*. — Sois fort, mon fils . . .

CORNÉLIA. — Tandis que nous nous préparions pour l'opération, nous nous sommes rendu compte . . . qu'elle s'en allait . . .

DAN. — Qu'elle mourait ?

CORNÉLIA *(approuvant tristement de la tête)*. — J'ai tout juste réussi à arrêter l'hémorrhagie. Après, il a fallu la ranimer . . . C'est à l'hôpital qu'elle sera opérée.

GHÉRASIM. — Mais elle, maintenant, elle est hors de danger, n'est-ce pas ?

VÉRONICA *(elle s'exclame, à la surprise de tous)*. — Hors de danger ? Bien sûr que oui ! Alors, pourquoi que vous croyez que j'pleurais, moi ? A cause d'la tension nerveuse . . . c'est qu'ça pas été facile d'la voir enfin respirer . . .

(Elle rentre dans l'office et en ressort son mari; tous deux ils transportent le brancard où se trouve Iléana, livide, les yeux grands ouverts, dilatés. Dan la regarde, figé; ses gestes ne sont qu'intentions.)

VÉRONICA *(montrant son mari)*. — V'z en faites pas ; c'est lui qu'y a donné son sang. Il a un de ces sangs, l'plus sain d'tous les sangs !

DAN *(le regardant)*. — Je vous remercie, oh ! comme je . . .

LE MARI DE VÉRONICA *(il a un geste modeste, comme pour dire : « c'est tout naturel »!)*

CORNÉLIA. — Préparez le transport ! La chaloupe ? *(Elle va du côté de ce qui était précédemment le débarcadère, la plupart des autres la suivent.)*

GHÉRASIM. — C'est l'hélicoptère qui va venir. Allumons du feu pour signaler. *(Ils se retirent tous.)*

CORNÉLIA *(épuisée — tout à coup elle saisit le bras de Ghérasim)*. — Oh ! George ! . . . si je n'avais pas su que Dan l'aimait tellement . . .

GHÉRASIM. — Tu as été forte, Cornélia ! Tu es notre bonne mère, tu sauves tout ce que nous avons de plus . . . *(Ils sortent à leur tour, Ghérasim la caressant.)*

ILÉANA *(dans un murmure)*. — Dan ! . . . *(Elle le regarde intensément, elle le scrute.)*

DAN *(il voudrait dire quelque chose, mais, penché vers elle, il prend sa main, la caresse ou pleure; jeu muet où les deux jeunes se cherchent du regard; la réplique se fait attendre).* — Iléana ! . . . Mon Iléana à moi ! . . .

ILÉANA *(elle s'efforce de le caresser, elle palpe du bout de ses doigts, comme une aveugle, les traits de Dan).* — J'étais . . . sûre . . . de . . . ne plus jamais te revoir . . .

DAN *(crescendo).* — Pourquoi ? . . . Comment, ne plus me voir ?

ILÉANA. — Combien de temps . . . il y a longtemps depuis . . . ?

DAN. — Non, Iléana. Pas longtemps, mais c'est comme . . .

ILÉANA. — Je t'aime, Dan, je t'aime . . .

DAN. — Moi aussi, Iléana, je t'aime . . .

ILÉANA. — J'étais sûre de ne plus te revoir.

DAN. — Ne dis pas de choses pareilles !

ILÉANA. — Je savais qu'il fallait mourir !...

DAN. — Pourquoi parles-tu ainsi ?

ILÉANA. — Je suis une infirme, Dan ! Est-ce de ta faute ?

DAN. — Iléana . . . *(Il la caresse, examine ses traits un à un, ses regards — qu'Iléana suit — arrivent à ses jambes.)*

ILÉANA *(elle a suivi ses regards, et tous deux se rendent compte qu'ils ont une même pensée).* — Tu as vu ? Est-ce que tu sais . . . J'ai la jambe coupée, ou seulement . . . *(Elle éclate en sanglots.)*

DAN. — Iléana, tu sais bien que moi, toi . . . Tu n'es pas encore opérée, c'est à peine si . . .

ILÉANA. — Je le sais. Mais je n'ai pas le droit. *(Crescendo.)* Je n'ai pas le droit !

DAN. — Iléana, qu'est-ce que c'est que ce : « je n'ai pas le droit ! » . . . En es-tu arrivée à douter de . . .

ILÉANA *(avec un effort).* — Non, Dan. Je sais combien tu es sérieux ! . . . C'est pour cela que j'aurais aimé mourir. Parce que je t'aime et que je ne voulais pas que tu te sacrifies, toute la vie . . . *(Sanglots, qu'elle retient.)*

DAN. — Iléana, toute la vie et sache . . . j'ai choisi une fois pour toutes et tu sais que . . . Iléana, est-ce que je peux te faire part d'une grande joie ? Je m'en suis convaincu : mon père a toujours apprécié Truşan. Et la théorie de Truşan est, comment dirais-je, est en quelque sorte celle de papa.

ILÉANA. — Je te disais que je l'aimais, ton père ! . . . Maintenant tu le vois, à ton tour, dans la même lumière que moi !

DAN. — Oui, Iléana. Dans la même lumière, les mêmes couleurs, les mêmes points cardinaux. Iléana, qu'as-tu ?

ILÉANA. — J'ai le vertige. Je me sens défaillir. Mais sois-en sûr, Dan, les mêmes couleurs, la même lumière, les mêmes points cardinaux.

DAN *(joyeux).* — Ton Sud est mon Sud ; ton Orient est mon Orient.

(Puissant, l'hélicoptère jette le trouble partout; les lumières s'allument sur toute la scène qui entourée d'eau s'est extrêmement réduite.)

CORNÉLIA. — Cette montée des eaux ! Elle est effroyable ! . . . George . . .

GHÉRASIM. — Oui, Cornélia.

CORNÉLIA. — Tu gardes Dan avec toi, ici ? . . .

GHÉRASIM. — Oui, il m'accompagnera là-haut, au barrage.

CORNÉLIA. — Tu te rends compte, George ? *(Impuissante.)* Les vicissitudes de l'existence ont déjà commencé pour notre fils ! . . .

GHÉRASIM. — Il est de bonne souche ; il résistera . . .

CORNÉLIA. — Tu le penses, George ?

GHÉRASIM. — Ce que nous avons édifié autour de nous peut être démoli. Mais pas ce que nous avons semé dans le cœur des hommes . . . Ça reste ! . . .

CORNÉLIA. — Je suis heureuse de voir que tu ne souffres pas tellement pour tout ce qui s'est anéanti autour de nous.

GHÉRASIM. — Crois-moi, j'en souffre, et même cruellement. Cependant je ne désarme pas, parce que je sais que j'ai construit autre chose aussi.

CORNÉLIA. — Oh ! oui ! George ! . . .

GHÉRASIM. — Chez les uns, j'ai construit une obstination, comme celle de Dan ; chez d'autres, une compréhension comme la tienne ; aux uns j'ai insufflé la confiance en eux, à d'autres, la confiance en leurs semblables. Ça, ça reste, Cornélia . . . et avec ça, nous reconstruirons . . . Nous reconstruirons ce qui vient d'être détruit !

(Le mari de Véronica et Dan passent, portant un brancard.)

DAN. — Tu viens, maman ?

CORNÉLIA. — Oui.

DAN. — Je reviens te chercher dans un instant.

CORNÉLIA *(elle le suit des yeux, impuissante; elle s'appuie sur la poitrine de Ghérasim).* — C'est un homme mûr, maintenant, et il a ses peines ! . . .

GHÉRASIM. — Ne l'en plains pas. Constatons plutôt qu'il est tout d'une pièce et réjouissons-nous des satisfactions qu'il ne manquera pas d'éprouver.

CORNÉLIA. — Et cette pauvre Iléana, si elle allait rester infirme?

GHÉRASIM. — Tu l'as mis au monde, lui. Maintenant c'est comme si tu lui donnais le jour, à elle aussi ! . . . Il faut, il faut que tu ailles jusqu'au bout, que tu la rétablisses entièrement !

CORNÉLIA. — C'est ce que je me demande : serai-je en état de le faire? Et je sais qu'il faut que je le sois. Il me faut pouvoir ! . . .

GHÉRASIM. — Oui, Cornélia ! Il faut que tu le puisses . . . Regarde, tu sais bien que les eaux ont détruit une bonne partie de ce que je considérais comme ma propre vie.

CORNÉLIA. — Je le sais et je sais aussi combien tu souffres.

GHÉRASIM. — Je me demandais si j'aurais la force, moi, de refaire tout ce qui a été anéanti . . . D'autres l'auront sûrement, mais je me demandais si moi . . .

CORNÉLIA. — Il faut que tu le puisses, George ! . . .

GHÉRASIM. — Maintenant je ne me le demande plus. En tous cas, si je faisais défaut, il y aura notre fils . . . Comprends-tu, Cornélia? !

CORNÉLIA. — Oui, je comprends . . . Ce sera l'opération la plus difficile que j'aurai faite de toute ma vie, mais elle réussira, j'en suis sûre !

VÉRONICA. — V'là la barque qu'est arrivée ; alors, vous v'nez? . . . Qui c'est qui y monte?

GHÉRASIM. — Voici comment nous allons faire : combien de places y a-t-il?

VÉRONICA. — Coco — mon poulet, combien qu'y a d'places dans c'te barque?

LE MARI DE VÉRONICA. — Trois.

DAN *(arrivant)*. — Je l'ai hissée dans l'hélicoptère. Maman, qu'adviendra-t-il d'elle?

CORNÉLIA *(le caressant)*. — Mon enfant chéri ! Pour toi aussi la vie commence, mon enfant chéri ! . . .

DAN. — Toi aussi tu as souffert, maman, je le sais.

VÉRONICA *(elle les a regardés, a assisté à la scène, a souffert pour eux et, étonnée, elle ne résiste pas à la tentation de serrer Cornélia dans ses bras)*. — Cornélia, ma pigeonne ! . . . Et moi que j'disais qu't'étais heureuse ! . . .

CORNÉLIA. — Je le suis, Véronica ; comment dirais-je? C'est maintenant seulement que je me rends compte que je puis être heureuse. *(Convaincue, mais non résignée.)* Notre destin est peut-être d'être heureuses en soulageant la douleur de ceux qui nous sont chers !

DAN. — Maman . . .

CORNÉLIA *(elle se redresse, autoritaire)*. — Moi je pars. George, soyez prudents ! . . . Dan, fais bien attention : de temps en temps, son cœur . . .

GHÉRASIM *(tonique)*. — De temps en temps ! . . . En tous cas, pas maintenant.

CORNÉLIA *(elle le caresse, en souriant tristement)*. — Mon vieux, mon cher vieux !... Allons-y, Dan, hisse-moi à mon tour. *(Elle s'en va, soutenue par Dan qui fait le geste de l'aider à monter, alors que le bruit de l'eau grandit et qu'une aube trouble recouvre le décor.)*

GHÉRASIM. — Oui, plus elle a eu à souffrir pour nous, moins elle a ressenti elle-même . . .

ANDRONIC *(on n'entend à ce moment-là que sa voix)*. — Montez, montez, je tiens l'échelle.

VÉRONICA *(suivant Cornélia des yeux et répondant à Ghérasim)*. — Pauv'femme ! et moi que j'disais qu'elle était heureuse.

GHÉRASIM. — Elle l'est sans doute. Songez à ce qu'elle vous a dit : chacune de nos joies, si petite soit-elle, est un bonheur pour elle. Elle est notre mère, elle est . . .

(L'hélicoptère s'élève ; Dan et Andronic s'écartent de son rayon d'envol et arrivent en courant sur la scène.)

GHÉRASIM *(redressé, il s'adresse à Véronica)*. — Nous allons procéder comme suit : Dan et moi attendrons le retour de l'hélicoptère pour nous rendre au barrage ; votre mari et vous regagnerez la ville en chaloupe. Vous pourrez peut-être aider Cornélia.

VÉRONICA. — V'z en faites pas. Mon homme, l'est costaud. Tenez, le v'là. Eh ! Coco !

ANDRONIC *(froissé)*. — Et moi, qu'est-ce que je fais ; irai-je avec vous au barrage? . . .

GHÉRASIM *(le jaugeant)*. — Vous . . . *(Résolu.)* Non ! Ce n'est pas nécessaire.

ANDRONIC *(menaçant)*. — Ce n'est pas nécessaire? . . .

DAN. — Non ; Trușan y est . . .

ANDRONIC *(ripostant)*. — Vous permettez à votre fils de . . .

GHÉRASIM *(autoritaire)*. — Je ne lui permets rien ! . . . Il va simplement m'aider à sauver le Combinat !

ANDRONIC *(hurlant)*. — Vous imposez vos caprices personnels ! . . . Vous serez

puni. On découvrira depuis quand le Combinat va mal et vous serez puni ! . . . *(Crescendo.)* Vous aurez des comptes à rendre ! . . .

DAN *(soudain).* — Ecoutez ! . . . . Dans notre pays, et notre parti étant au pouvoir . . . *(Il n'est plus nécessaire d'ajouter quoi que ce soit; son intervention est si inattendue que la stupéfaction fige, et Ghérasim — avec une onde de satisfaction — et Andronic, littéralement interdit. Dan lui-même demeure surpris des échos de sa voix qui, maintenant, est exactement celle de Ghérasim.)*

VÉRONICA *(amenant son mari).* — J'vous l'amène. J'vous l'ai bien dit : ayez confiance, lui y s'tait, mais il en fait beaucoup !. . .

LE MARI DE VÉRONICA. — Cette fois, non, je ne me tairai pas; camarade premier secrétaire, ne permettez pas que le Combinat soit inondé . . . J'ai travaillé sur une vingtaine de chantiers et je sais ce que ça signifie !

ANDRONIC *(il s'éloigne avec brusquerie).*

GHÉRASIM *(tapotant l'épaule du mari de Véronica).* — Soyez tranquille. C'est exactement ce que je pense . . .

LE MARI DE VÉRONICA. — Pardi ! On a réussi, votre femme et moi, à sauver la vie de cette jeune fille . . . et on ne pourrait pas sauver des objets inanimés ? ! . . .

GHÉRASIM. — Nous réussirons ! . . . Vous pouvez en être sûr . . . *(Sur un autre ton, montrant la silhouette d'Andronic arrêté au bord de la scène).* — Tenez, vous allez partir avec le camarade Andronic. Vous le connaissez.

VÉRONICA *(écœurée).* — Si qu'on l'connaît ! . . . *(Criant.)* Allez, ouste, joli cœur, allez, j'te f'rai prendre un bon bain jusque-là. *(Ils s'en vont.)*
(On entend le moteur du canot. Sur la scène de plus en plus envahie par les eaux et où la lumière grandit, il n'existe plus que Dan et Ghérasim.)

DAN. — Est-ce vrai, papa . . . est-ce vrai que des ennuis t'attendent au sujet du Combinat ? . . . Et que tu auras des comptes à rendre ?

GHÉRASIM *(songeur).* — Bien entendu . . . *(Véhément et hargneux.)* Dame, ne disais-tu pas que j'aime le pouvoir ? Alors, qui d'autre que moi répond de tout ce qui se passe ici ?

DAN. — Et qu'as-tu l'intention de faire ?

GHÉRASIM. — Oh ! tu sais, les difficultés ne me font pas peur ; j'y suis habitué . . . *(Ne se maîtrisant plus.)* Crois-tu qu'il soit facile de mobiliser les autres, alors qu'autour de vous, tout ce que vous avez fait s'en va ? Alors que vous savez que votre propre fils conteste ce qu'il en reste ? . . . Je te le dis maintenant, entre hommes. Et si je me décharge c'est parce que nous ne sommes plus que nous deux.

DAN *(qui veut le consoler en le contredisant).* — Mais je le reconnais : tu as fait beaucoup d'excellentes choses ; énormément même. . . mais *(il ne peut pas s'empêcher de reprendre son ton de réquisitoire)* il y a quelque chose, papa, que je ne puis te pardonner : les compromis. Je ne puis te pardonner le fait . . . Pourquoi, comment as-tu pu accepter que dans ton département . . .

GHÉRASIM. — C'est ça, juge moi, juge-moi!

DAN *(plus accusateur encore).* — Pourquoi fermes-tu les yeux, ou bien oublies-tu que . . . Pourquoi admettre et . . .

GHÉRASIM *(parallèlement à lui, comme la seconde voix ou comme en un canon).* — Juge-moi, parce que ce n'est que comme ça que je sens véritablement que tu es mon fils . . . *(Tout à coup, avec une joie immense.)* Juge-moi ; juge-moi ! *(L'écho prend la suite de sa réplique et répète: « juge-moi, juge-moi, juge-moi . . . »)*

RIDEAU

Traduit par ANDRÉE FLEURY

L'HOMME — ESSENCE DE L'ART

par NICOLAE MORARU

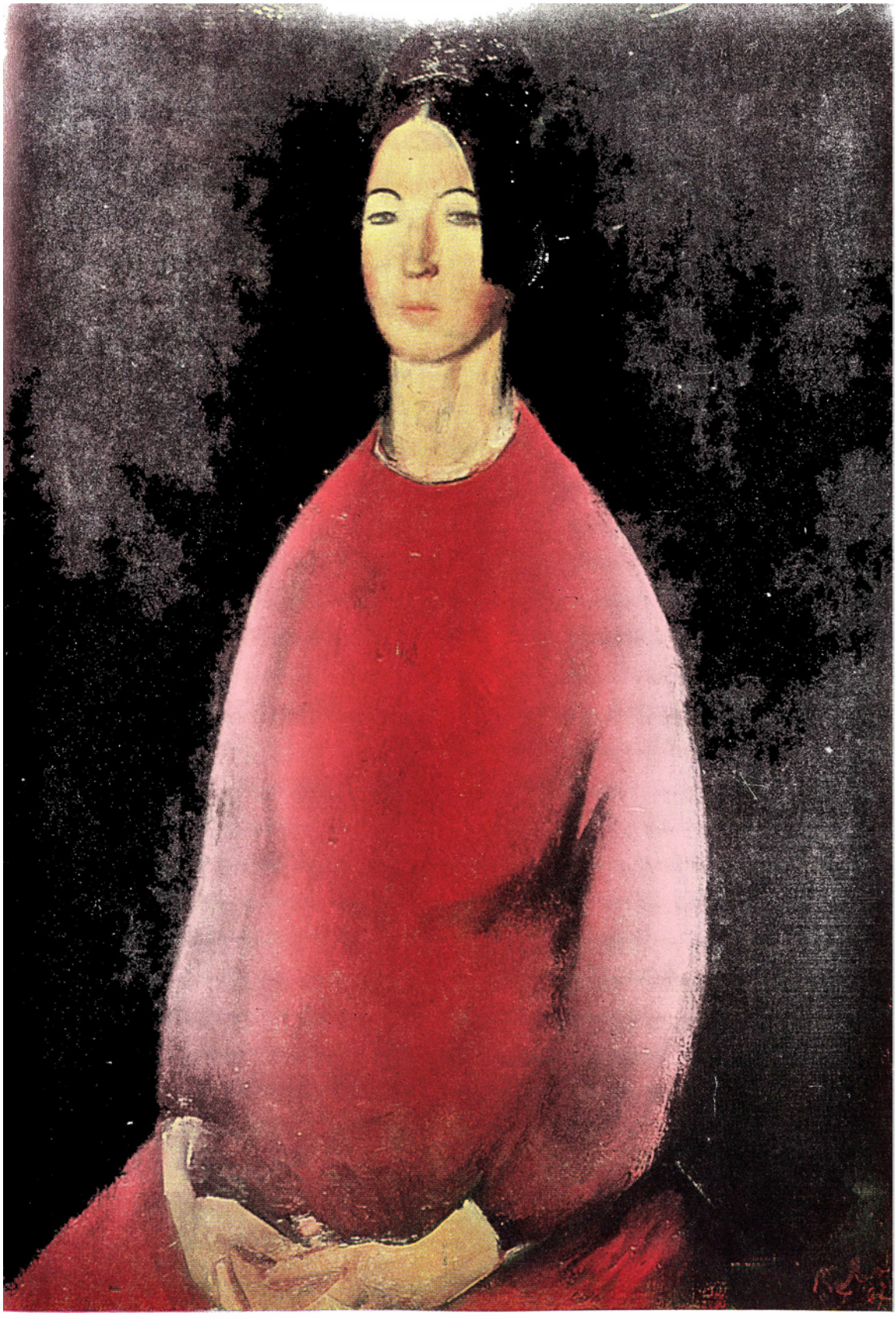
Les discussions qui ont trait à la nature et aux buts de l'art, à la place qu'il occupe et au rôle qu'il joue dans la société, sont aussi anciennes que passionnantes. Nombre de lances ont été rompues au cours de débats théoriques, nombre de cerveaux éclairés ont apporté leurs arguments pour en déchiffrer les secrets. Mais quels que soient les débats théoriques et les conclusions qu'on en a pu tirer, il est certain que pour ces discussions aient lieu il fallait que l'art existe en soi, que la pratique artistique ait déjà enregistré une vaste expérience et acquis dans la société une importance nullement négligeable. De même, il est hors de doute que l'effort théorique de pénétrer l'essence du processus artistique, la persévérance mise à définir le propre de ce domaine d'activité spirituelle, loin d'être un caprice, a correspondu à un besoin réel. Quels qu'aient été les points de vue exprimés, quelles qu'aient été les interprétations philosophiques et les définitions plus ou moins complètes, quelles qu'aient été les vérités d'intuition ou les grandes découvertes dues à l'étude scientifique de la création artistique, personne n'a jamais révoqué en doute le caractère spirituel de l'activité artistique, ni le fait qu'elle constitue l'un des côtés de la vie intérieure de l'homme.

L'on dit parfois que « l'art est vieux comme le monde ». Sans doute y a-t-il dans cette métaphore une parcelle de raison. Car, sans se rattacher, évidemment, à la genèse du monde, l'apparition de l'art est liée en vérité à la transformation de l'homme en un être pensant, à ses efforts en vue de connaître le monde qui l'entoure. Toute cette peine que l'homme s'est donnée pour embrasser et comprendre le monde où il évolue a demandé des milliers d'années et n'a fait que s'accentuer à mesure que se montraient et se développaient les premiers noyaux d'organisation sociale. Pour survivre et pour se créer un cadre de vie adéquat, l'homme a dû prendre graduellement conscience de lui-même et définir la relation qui l'unit au monde objectif. A cet égard, les points de vue exprimés par Richard Hamann dans l'introduction à sa monumentale « Histoire de l'Art » constituent pour nous de véritables éléments de référence. C'est au cours de cette compétition engagée avec le monde sur lequel il voulait affirmer son pouvoir qu'est apparu *homo sapiens* devenu, d'étape en étape, *homo faber*, puis *homo significans*. Connaissant le monde, l'homme se connaît lui-même, transformant le monde, il se transforme lui-même, découvrant l'incomparable

beauté du monde l'homme a découvert sa propre beauté, tant sous le signe de l'espèce que sous celui de la personnalité humaine. C'est avec juste raison que George Călinescu, l'un des brillants penseurs roumains disait: « Lorsque pour la première fois l'homme a gratté, sur les parois d'une caverne, la silhouette d'un animal, il l'a fait pour que d'autres voient ce que lui-même avait vu. L'art est un langage et si l'homme ne se perpétuait qu'en un seul exemplaire, la parole lui serait inutile. Il est donc superflu de démontrer l'absurdité de l'isolement de l'artiste et de la pureté de l'art. Très souvent « l'abstraction » de l'artiste est hypocrisie, car il n'y en a pas un qui ne souhaite être connu du plus grand nombre possible de ses semblables ». Très juste. Car l'homme connaît par l'art et communiquant avec les autres, il veut se faire comprendre, transmettre ce qu'il a découvert en créant. Donc, il travaille, il crée *pour les hommes*.

Malgré leur grand nombre et leur apparente diversité, les conceptions sur la genèse, la place et le rôle de l'art dans la société se réduisent — avec leurs innombrables nuances — au problème de la relation unissant l'activité artistique, expression de l'effort créateur de la subjectivité du forgeur d'images, à la vie objective en soi, dans la mesure où celle-ci constitue (ou non) la prémisse d'où découle tout le processus de la création artistique, pour devenir à son tour — en tant qu'œuvre finie — une partie de la réalité objective, élément de l'activité spirituelle qui englobe la civilisation et la culture d'un peuple, et par là, celles de toute l'humanité. Et lorsque l'on parle d'homme et d'humanité, lorsque l'on parle d'humanisme dans le sens de mouvement social et historique, mais aussi dans celui de concept philosophique et théorique, il nous paraît impossible d'éluder le domaine qui exprime le mieux, nous en sommes convaincus, les éléments de l'humanisme dans toutes les étapes de son évolution historique. Car il est impossible de concevoir la création artistique sans la rapporter à l'homme et à l'humanité, à la personnalité humaine comme but et essence du processus créateur. Il s'agit bien sûr de tout ce qui est propre à cette forme de la conscience sociale, dont l'objet est bien délimité et dont les voies sont particulières, spécifiques, originales, totalement différentes des autres. D'où la nécessité d'en examiner — en partant des faits représentés par le patrimoine universel de la création littéraire et artistique — la spécificité. Il faut donc non seulement établir les relations qui existent entre l'art et la vie en tant qu'aspect de la relation conscience et existence, mais aussi analyser la spécificité du processus de la création artistique, les voies de formation des images artistiques comme expression de cette création, la relation entre particulier et général en art, entre individuel et social, entre généralement humain et personnel, entre subjectif et objectif, le tout placé sous le signe de la présence de l'homme dans la création comme sujet et comme objet, comm forgeur et destinataire de l'art.

Dès l'antiquité on a observé qu'au centre de l'œuvre d'art, fondement de tout le processus créateur, se trouvaient non seulement l'image de l'homme, mais aussi tout le complexe d'états rattachés à la personnalité de celui-ci. Quelle que soit l'œuvre d'art, elle porte toujours l'empreinte de la pensée de son créateur et le réseau entier et complexe de ses états d'âme, de ses élans et de ses tristesses, de ses sentiments à l'égard de ses semblables et de son attitude devant les événements de son temps. Et même dans les domaines artistiques qui paraissent les plus abstraits, comme l'architecture (où le corps humain ne peut figurer que grâce à l'apport d'un genre apparenté, par exemple la sculpture ornementale), les états d'âme se trouvent exprimés dans la ligne sinueuse de la construction, dans ce que la composition a de spécifique, sans parler de l'empreinte sociale déterminée par la destination de l'édifice. Quant à la peinture, l'homme est présent dans le paysage et dans la nature morte, même si nous ne distinguons pas son visage. Sa présence se fait sentir dans la chaleur que dégage l'objet (il nous suffit de songer aux natures mortes de Theodor Pallady ou de Henri Catargi) ou dans le sceau de son intervention dans la nature



<– CORNELIU BABA: Portrait

CRISTIAN BREAZU: Penseur

environnante, (un champ, un jardin, un parterre fleuri, etc.) lorsqu'il s'agit de paysages. Même dans telle pièce de théâtre abstruse aux personnages exsangues, réduits à un simple schéma, ou dans telle composition abstraite d'où tout figuratif a été banni, la main de l'homme est là, qui a conduit les éléments de la composition d'où se dégage, implicite, la chaleur d'un sentiment animateur, à condition, bien entendu, qu'il s'agisse d'un artiste digne de ce nom.

En ce qui nous concerne, nous avouons embrasser le point de vue selon lequel *l'homme*' en tant qu'ensemble des relations sociales, est l'objet fondamental de l'art. D'où notre conviction que l'art perd sa raison d'être s'il n'a pas pour but d'aborder, de cerner les contours de l'homme, de le présenter comme ensemble de ses facultés et de ses aptitudes avec sa vie intérieure intense, sa personnalité originale, mais dégagé et formé en étroite relation avec ses semblables, donc homme qui porte l'empreinte de son temps, de tout ce qui touche à la société humaine, que ce soit bon ou mauvais, exaltant ou médiocre. Nous pensons que c'est là que réside le trait fondamental de l'art, même si d'autres formes encore de la conscience sociale s'occupent de l'homme. Quoi qu'il en soit, l'art, en tant que reflet de la réalité objective et de la vie dans son évolution dynamique, occupe une place à part car il exprime dans toute sa multilatérale complexité la personnalité humaine d'une façon qui n'appartient qu'à lui. En même temps, par sa spécificité, l'art s'adresse à l'homme de différents points de vue, il l'aborde et le présente sous divers éclairages et cependant dans son individualité. L'image artistique, cette cellule de la création artistique, comprend nécessairement les aspects concrètement sensoriels, elle a, autrement dit, la propriété de nous présenter l'objet, les phénomènes, mais surtout l'homme, particularisé, envisagé dans la totalité complexe de ses éléments, de ses qualités affectives et rationnelles, éthiques et esthétiques. Dans l'œuvre d'art, tout ceci ne saurait exister séparément. Il s'agit d'autant de composantes, fondues dans l'unité de l'image, réalisées à l'issue d'un processus complexe au cours duquel s'est profilé l'original, unique, du visage que nous offre l'artiste.

Il est évident que le contact avec la vie, avec ses phénomènes, ses détails et les aspects infinis sous lesquels elle se montre à nous, offre à l'artiste un vaste champ de connaissance. Ses idées, en ce qui concerne les gens et le monde, se constituent par l'intermédiaire de l'expérience pratique et d'une pensée généralisatrice où les états affectifs, émotionnels, occupent une place toute particulière. Il faut compter aussi avec la longue expérience accumulée par les générations antérieures qui ont acquis, au cours d'une vie intense, une profonde connaissance du monde et des hommes et en ont laissé des témoignages d'une beauté souvent inégalable: les œuvres d'art qui intègrent tout ce qu'ont pu offrir de plus exaltant la pensée et le cœur des hommes de l'époque respective. Leurs œuvres, la création artistique entière comprennent tout ce qu'ont su de l'homme, apprécié chez l'homme, tout ce qu'ont souhaité à ce géant au pouvoir de démiurge, les forgeurs de beau. C'est de leurs œuvres que se détache la figure de l'homme qui, s'arrachant à la nature, s'est appliqué à en connaître les secrets, et, les connaissant, a tenté de modifier le monde à mesure qu'augmentait son pouvoir. Mais pour certifier l'identité humaine réelle, telle que l'histoire l'a présentée à l'époque, il fallait que l'artiste, l'auteur de l'œuvre, eût le pouvoir de transfigurer, possède le talent qui lui confère la vibration nécessaire, le don de saisir les côtés esthétiques des phénomènes et des objets de la nature, de l'homme, de la réalité sociale environnante, afin de les fondre à la haute température de l'effort créateur subjectif, forgeant ainsi l'œuvre où ces prémisses potentielles se transforment en caractères, situations, atmosphère, relations humaines possibles, porteuses d'un message adressé aux hommes d'aujourd'hui et de demain. Dans ce sens, il ne saurait y avoir d'art en dehors de l'homme, sujet et objet. Et cependant certains courants de pensée le contestent. On affirme parfois, par exemple, que l'art n'a pas l'intention de représenter quelque chose. Il suffit de nous en rapporter au mot d'ordre-programme du dadaïsme. Pour d'autres, l'art n'est, en fait, nullement lié à la vie, et n'est

qu'une invention absolument subjective de celui qui le crée. Il est prétendu, dans ce sens, que l'œuvre d'art, en général, ne porte pas le moindre message humain, et que si cela arrive tout de même, le message n'existe que dans la mesure où l'artiste se l'est délibérément proposé. Mais dans ce cas, on déclare que « ce n'est plus de l'art, mais une composition sur un thème donné ». Il n'est nullement dans notre intention de polémiquer ici contre divers courants esthétiques. Tout ce que nous voulons, c'est soutenir par des arguments l'idée exprimée dans le titre de cet essai et qui représente notre conviction profonde, appuyée sur la connaissance du phénomène artistique proprement dit.

De longue date la recherche scientifique a démontré la spécificité et les degrés du processus de la connaissance. Comme on le sait, le chemin de toute connaissance va de la contemplation vivante à la généralisation, à l'abstraction, et de là, à la vérification par la pratique. Mais la spécificité des formes de la conscience sociale se rattache tout autant à l'objet de la connaissance qu'aux moyens propres élaborés dans le long processus de la constitution de celle-ci. La spécificité est propre, dans le domaine de la connaissance artistique, à tous les degrés du processus respectif. Elle se manifeste différemment, ses parties composantes acquérant une importance particulière à l'égard des autres formes de la conscience sociale. On sait, par exemple, qu'à la base de toute représentation se trouve le pouvoir de l'homme d'avoir l'intuition de l'objet *en l'absence de celui-ci*, ce qui suppose un recours à la faculté qu'a le sujet d'imaginer, de *fabuler*. C'est peut-être pour cela que la représentation se trouve à la charnière du premier et du second degré du processus de la connaissance humaine. Au second degré, lorsque se produit l'abstraction propre à toute généralisation, lorsque les éléments particuliers sont écartés pour que l'on parvienne à l'essence, à la notion, un effort imaginatif remarquable est encore requis. C'est ce qui fait qu'en science, par exemple, l'effort créateur utilise, en une sensible mesure, l'imagination. Cependant lorsqu'il est question de création artistique, l'imagination, le pouvoir de fabulation accompagnent le travail créateur à absolument tous les degrés du processus de connaissance. Les éléments particuliers, propres *à cet* homme, *à cet* objet, *à* ce phénomène ne sont pas présents au premier degré uniquement dudit processus. Ils se conservent, se modifient, se combinent au second degré aussi, lorsque le travail créateur aboutit non pas à la notion, mais à *l'image*, comme résultat de la connaissance. Il en ressort que, de même que toute activité spirituelle, la création artistique va à l'essence du phénomène, la découvre et cherche à nous la présenter. Avec cette différence que le chemin n'est pas celui de la formule généralisatrice, de la notion et de la loi, mais celui de l'image qui révèle l'unité du monde dans sa diversité et cerne les lois du développement par l'image qui comprend à la fois le général et le particulier, ou plus exactement le général dans son apparence et dans sa signification singulières.

Cela ne veut pas dire que des éléments propres à la réflexion, à l'activité rationnelle, des notions, des concepts, n'interviendraient pas dans le processus de la connaissance artistique. Mais les éléments esthétiques propres aux objets et aux phénomènes de la réalité posent leur empreinte sur la façon dont l'artiste les voit et ils acquièrent dans le processus de la connaissance et de la création des valences propres, chargées d'un potentiel émotionnel absolument particulier. Le talent de l'artiste fait que dans le processus de création de l'œuvre, les valences émotionnelles objectivement existantes soient multipliées à l'infini. Même les éléments du rationnel incorporés dans l'image acquièrent des qualités esthétiques qui, transmises au lecteur ou au spectateur, engendrent des émotions. C'est que l'image artistique fond tous les éléments constitutifs en une unité parfaite, et valorise puissamment son potentiel émotionnel. Réalisées en tant que résultat final de l'effort créateur subjectif, les images artistiques ne peuvent se répéter, elles ont la valeur des choses uniques, elles se dessinent avec une parfaite individualisation. Ce qui ne veut pas dire que nous nous trouvions devant des créations spontanées, car le pouvoir de démiurge de l'artiste consiste justement en sa capacité de pénétrer en profondeur, intensément et de plusieurs côtés à

la fois, au sein de la réalité humaine et d'en retenir avec une inégalable force d'analyse les côtés les plus valables qui, par synthèse créatrice, donnent naissance aux images. Ce processus d'analyse dans la connaissance, de synthèse dans la création englobe également le jugement, l'appréciation, par l'artiste, des phénomènes qu'il nous présente — ce que l'on appelle *le message* de l'œuvre d'art. De la sorte l'œuvre d'art devient bien plus qu'une simple réflexion. Elle réalise un véritable triomphe de l'homme sur le monde, une preuve de son pouvoir de comprendre ce monde, de pénétrer dans ses profondeurs significatives, de découvrir les sens de son développement, ses perspectives de devenir. C'est, sans doute, beaucoup. Cependant on n'a pas encore tout dit sur l'art et sur ce qu'il a de spécifique. Car l'art est devenu partie intégrante de la vie humaine, il fait partie des nécessités et des manifestations quotidiennes, il est devenu un côté de notre vie, qui ne saurait nous manquer. Pourquoi ? Parce que la connaissance par l'art a, elle aussi, sa finalité. Comme toute connaissance, l'art contribue à la transformation du monde. De l'homme en premier lieu. L'art influence l'évolution de la conscience dans son ensemble, il aiguise la sensibilité, modèle le goût esthétique, évalue sur le plan émotionnel les relations interhumaines, pose son empreinte sur la façon de penser, de se comporter propre aux êtres humains.

Quels que soient les éléments de la vie qui sont à la portée de l'artiste, la création implique un degré important de subjectivité. Si, en général, la connaissance est un reflet subjectif du monde objectif, la création artistique est d'autant plus la résultante de l'effort de la personnalité, du sujet créateur qu'il exprime. Partant de faits de vie, parfois banals en apparence, entassés d'une manière amorphe, parfois aussi étonnamment suggestifs et riches de significations, mais d'une existence limitée dans le temps, l'artiste projette sur l'écran de sa pensée des milliers et des milliers de faits, d'attitudes, d'événements, d'états, les rapproche et les éloigne, les superpose et les mêle. Et peu à peu, dans le processus de création se dessine une suite d'images tout à fait originales, particularisées, imbibées d'une force immense de communication. Images qui sont loin d'être une reproduction tant soit peu fidèle des faits connus. Il s'agit de faits et de situations, de caractères et d'attitudes imaginaires, de relations inventées, de dénouements supposés, de solutions inédites. Jamais l'œuvre d'art n'a prétendu être la vie même. Et alors, quel est leur rapport ? Aristote disait autrefois que l'artiste « imite » la vie. Certains se sont hâtés de reprocher au grand penseur de l'antiquité d'avoir milité pour une reproduction plate, mécanique, de la réalité, pour son reflet, froidement exact. Rien de plus faux. La pensée scientifique contemporaine a expliqué que le processus de la création artistique se détachait de la réalité objective, qu'il était conditionné par celle-ci et que l'œuvre était une reconstitution créatrice des essences de la réalité, un agencement imaginaire qui présente ce *qui pourrait être* et non pas ce *qui* est, donc une suite d'images ordonnées pour devenir une composition, mais qui ne peut d'aucune façon prétendre être directement la vie. Dans ce sens l'image artistique est à la fois *réelle* (dans la mesure où elle exprime l'essence des phénomènes de vie et le sens de leur évolution) et *irréelle* (dans la mesure où ne se trouvant pas dans la réalité, elle est le produit de l'imagination, de la fantaisie du créateur). Quelle importance aurait pour la connaissance une image qui peindrait ce que nous savons tous, ce qui se trouve à la portée de chacun, et quelle serait sa valeur ? L'originalité de l'œuvre d'art réside justement dans la force avec laquelle l'image réalisée (caractères, situations, collisions dramatiques, destins humains) met en relief, expressivement, la synthèse des essences de vie, englobe le jugement porté sur elles et nous présente non pas des pensées abstraites et des concepts, si nobles qu'ils soient, mais des devenirs humains concrets, le tourment des personnages, leurs souffrances et leurs joies se profilant sur la toile de fond du vaste processus social que nous saisissons dans tout ce qu'il a de concret. Les caractères humains peints dans l'œuvre d'art, les circonstances qu'elle nous indique, les actions auxquelles se livrent les personnages font se heurter sous nos yeux des conceptions concernant l'homme et le monde, concernant

le bien et le mal, l'exaltant et le vil, nous font tout à coup réfléchir, émus, et par l'émotion parvenir à la réflexion. Ce qui défile devant nous, ce ne sont pas des raisonnements et des jugements abstraits, ce sont des hommes vivants qui souffrent et se réjouissent, se tourmentent et espèrent, vivent leur vie avec l'espoir qu'elle deviendra plus belle et l'homme plus heureux, plus digne, plus généreux. Aucune abstraction. Tout est concret, individualisé, particularisé. De la sorte, des profondeurs de la texture artistique de l'œuvre apparaît l'image de *ce qui pourrait être*, en d'autres termes, l'appréciation philosophique et esthétique, bref, ce que nous appelons le message artistique. Ausssi, lorsque certains affirment que l'œuvre d'art est la vie concentrée, il s'agit en l'occurrence d'une assertion qui ne peut être acceptée que dans le sens où elle révèle, avec une puissance profonde de suggestion, les essences des faits de vie exprimés par des situations uniques, ne pouvant se répéter, s'enchaînant de façon à indiquer aussi les directions possibles de leur développement. Sans doute est-ce pour cela que le degré d'influence exercé par l'œuvre d'art est sans égal parmi les formes de la conscience sociale; et cela vient de ce qu'elle exerce sur le lecteur ou sur le spectateur, une action qui fait appel à toutes ses facultés.

A maintes reprises, on attire l'attention sur le fait que l'art dépeint la vie contemporaine, qu'il est pigmenté des idées et des sentiments des hommes de l'époque respective. Mais le temps passe, les générations se succèdent, tandis que les œuvres d'art demeurent comme autant de vivantes présences dans le patrimoine de la culture universelle. Et elles trouvent un écho dans la pensée et le cœur des lecteurs et des spectateurs, même si, pour eux, le temps jadis est inconnu ou s'ils n'en ont entendu tant soit peu parler que dans leurs livres d'histoire. Ce degré atteint par la transmission des émotions est dû au fait qu'il se forme, dans l'œuvre d'art, une unité entre ce qui est concrètement historique et ce qui est généralement humain. Il nous suffit de songer à « Médée » et à « Œdipe », à « Hamlet » et à « Roméo et Juliette », à « Childe Harold » et à « Faust », à « Anna Karénine » et à « Crime et Châtiment », à « La Lettre perdue » de Caragiale et à « la Révolte » de Rebreanu, pour nous rendre compte que ces créations, fortement ancrées dans les réalités propres à l'époque donnée, dépassent le temps par leur immense chargement de sensibilité humaine et de connaissance profonde des secrets de l'âme de l'homme, chargement qui, avec les modifications naturelles, franchit les époques et nous apporte l'idéal de beauté de l'Homme. Le caractère de pérennité de l'œuvre d'art, pour autant qu'il s'agisse d'une œuvre méritant ce titre, est justement déterminé par cette propriété de parler des côtés généralement humains, incarnés dans des images historiquement concrètes. Loin de s'opposer au généralement humain, le côté concret de l'art, son historisme sont inclus en lui. Par les idées, par le message, par tout son contenu incarné dans une forme aussi originale et inédite qu'émouvante, l'œuvre d'art aspire à l'universalité. Tendant à pénétrer le plus profondément possible dans l'essence humaine, elle hausse le généralement humain à ses significations fondamentales. Voilà pourquoi l'on est saisi d'admiration devant « la chapelle Sixtine » et « le Retour de l'Enfant prodigue »; voilà pourquoi « les Bourgeois de Calais » et « la Table du Silence » vous figent sur place; voilà pourquoi « la Symphonie héroïque » et « la Symphonie de Leningrad » s'impriment profondément dans notre âme. L'humanisme traverse comme un fil conducteur toute l'histoire de la littérature et de l'art bien qu'il porte, aux différentes époques, la marque du temps, naturelle à la pratique sociale, à la nature des relations humaines, à la mentalité propre à l'époque. On pourrait dire, en tous cas, que l'humanisme est congénital à l'art et que sa vibration — forte ou faible selon le génie de l'artiste, mais toujours présente — justifie l'intérêt jamais affaibli que l'œuvre suscite. Voilà pourquoi les valeurs concrètement historiques englobées dans l'œuvre demeurent plus ou moins vivantes selon les significations généralement humaines qu'elles expriment. Bien qu'il prédît la disparition des arts dans la perspective du temps, Hegel soulignait leur historisme et montrait que celui-ci ne contredisait nullement l'aspiration de l'art à l'universalité, sa réception

dépendant, évidemment, dans cette perspective, des modifications se produisant dans les idéaux et les goûts des hommes, dans leur niveau de culture et de civilisation. Il nous faut ajouter ici que la génialité du créateur, la force de son talent, exercent une action bouleversante sur l'homme et lui font découvrir et valoriser, par le truchement de l'œuvre, les éléments encore fragiles, non développés du nouveau existant dans la vie; elles lui font voir dans l'homme, et par l'homme connaître le monde et avoir l'intuition des voies du destin de l'humanité. Entendus comme ensemble de traits aux larges significations — les éléments généralement humains expriment l'essence humaine, non pas d'une manière passive, figée, mais dans tout son dynamisme, l'image artistique dévoilant avec minutie la figure de l'homme dans son devenir. Dans l'œuvre d'art, le concrètement historique lui-même ne représente pas une réalité pétrifiée, car il est l'image d'un processus. La tendance à l'universalité est ainsi affirmée des deux côtés en art, mais elle se réalise par leur contribution et au confluent des œuvres innombrables, séries d'objets uniques, de valeurs individuelles qui, dans l'ensemble, marquent la route de l'humanité vers les lendemains, jalonnent les étapes parcourues et jettent des ponts vers l'avenir.

Deux aspects sont ici à retenir: d'une part, les œuvres de grande envergure, réalisées avec une profonde connaissance de l'être humain, expriment en même temps, d'habitude, la lutte de l'homme pour s'émanciper, pour affranchir l'essence humaine des chaînes historiquement déterminées de l'oppression, quelle qu'elle soit, lutte à l'égard de laquelle — à toute époque — le lecteur ou le spectateur éprouve le même intérêt et revit la même émotion. On sait, d'autre part, qu'à leur tour les états d'âme, les sentiments humains en général, ne restent pas inertes au cours du temps et se modifient selon l'époque, selon les significations et les mutations de valeurs, selon le processus de transformation de la psychologie de l'homme. Bien que d'une époque à l'autre, les sentiments et les réactions humaines diffèrent dans leur manifestation, ils demeurent le propre de l'homme, ils font partie intégrante de la vie personnelle et sociale, ils occupent une place importante dans les relations interhumaines et, de ce fait, ils maintiennent l'intérêt devant leur manifestation concrète à diverses époques, telles que nous les montre l'œuvre d'art.

Il semble que nous soyons convenus jusqu'ici du fait que l'acte créateur est profondément individuel, étant le résultat du travail spécifique de l'artiste qui crée l'œuvre d'art. Mais si individualisé qu'il soit, l'acte de création ne part pas uniquement des données offertes à l'état brut par la réalité, car il ne peut manquer d'inclure aussi la vaste activité de connaissance réalisée par d'innombrables générations et transmises à l'artiste tout au long du parcours de la formation de sa personnalité. S'adressant aux hommes, l'artiste leur transmet en même temps son estimation engagée de l'époque et de ses semblables, de leurs joies et de leurs malheurs, de leurs douleurs et de leurs exaltations, du bien et du mal. Lorsque nous délimitions l'acte de création comme étant profondément individuel, il ne nous faut cependant pas perdre de vue les significations sociales qui l'accompagnent sur tout le parcours du processus créateur, depuis l'apparition encore brumeuse des éléments du thème jusqu'à la finition de l'œuvre — qui se réalise au sein et sous les influences médiates du monde ambiant. Depuis le point de départ du processus créateur jusqu'au moment de la finition, le facteur esthétique marque tout le chemin parcouru et il ressort de l'unité de la texture artistique de l'œuvre. Mais cela ne diminue en rien les significations sociales dont nous avons parlé, pas plus que les potentialités cognitives, car l'empreinte sociale est elle-même transformée esthétiquement dans l'œuvre qui est en face de nous. Ceci, sans plus parler du public auquel elle est destinée, qui perçoit l'ouvrage avec son cœur et son cerveau, conformément à ses intérêts, à ses expériences, à son goût et à son idéal esthétique. C'est ce qui rend si précieuse la qualité que possèdent la plupart des artistes, de s'objectiver dans le processus de création, d'être en état de se mettre dans la peau des personnages dépeints, forgeant ainsi un univers sensible, vivant, dédié à l'homme et à l'humanité, et dans lequel le lecteur ou le spectateur s'enfonce,

confiant, en cherchant une réponse aux questions qui le tourmentent et trouvant, souvent, au fond de son âme, un écho inattendu. G. Ibrăileanu, le critique roumain, avait raison d'écrire au début de ce siècle: « La littérature comme l'art en général, s'ils ne sont pas dans une certaine mesure le produit direct de la société, en sont, en échange, totalement fonction. Je veux dire que le talent naît et que la société le guide dans une certaine mesure; mais le principal, c'est que la société le sélectionne. Elle choisit, encourage, glorifie ce qui lui convient et repousse, décourage, dessèche ce qui ne lui convient pas. »

En définissant la place et le rôle de l'art, les philosophes et les esthéticiens ont accordé une grande importance aux fonctions de cette forme de la conscience sociale. Quels que soient, si nombreux que soient les courants et les écoles esthétiques, il semble qu'il existe cependant un consensus en ce qui concerne la relation entre l'art et la vie, en ce sens que (nous le répétons, en dépit des réserves de quelques-uns) l'œuvre d'art est le reflet médiat de la vie des hommes, de leurs aspirations et de leur amertume, de leur mode de vie, de la psychologie du peuple donné, de la spécificité de sa culture, de ses mœurs et de ses traditions. En d'autres termes, on reconnaît le caractère cognitif de la littérature et de l'art, la mesure dans laquelle ceux-ci aident l'homme à connaître la société, la vie, à se connaître soi-même. Il semble également qu'il y ait consensus en ce qui concerne le fait que l'art a pour trait fondamental sa fonction esthétique, c'est-à-dire la capacité que lui seul possède de mettre en relief, aussi bien les traits esthétiques objectifs qui existent dans la nature, dans la société, dans l'homme, que celui d'en multiplier le pouvoir par tout le processus de création de l'image artistique, voie spécifique de découverte de la vérité objective par l'intermédiaire du vrai artistique. Vérité objective et vérité artistique ne sauraient se superposer. Mais la nature spécifiquement créatrice de .l'art fait que les images formées, les vérités devinées par intuition et dépeintes dans l'œuvre, les synthèses plastiques comprises dans les destins humains dépeints nous conduisent, nous, lecteurs et spectateurs, vers des essences humaines et sociales qui incluent de larges pans de vérité objective.

Il est évident que les débats sont beaucoup plus animés autour des affirmations soutenant que l'art aurait pour fonction importante d'être formatif, éducatif, en d'autres termes, que l'art (que les auteurs le veuillent ou non) influence l'âme de l'homme, qu'il agit dans le sens de sa formation dans une direction ou une autre, en essayant de le modeler dans l'esprit des idéaux propres à un groupe ou à une classe sociale donnée, ou, dans certaines circonstances, à une nation tout entière. Bien que cette thèse ait soulevé — et continue de le faire — des discussions très vives, il est difficile de nier à l'art cette fonction que l'histoire indique comme lui étant propre depuis les temps les plus reculés. Ceux qui s'y opposent oublient que le côté formatif de l'art n'a rien de commun avec le « didacticisme ». Au contraire même, grâce à sa faculté de pénétrer dans l'intimité spirituelle de l'homme, grâce au fait qu'il est en état d'atteindre non seulement les sphères de son conscient, mais aussi de son subconscient, grâce au grand pouvoir de suggestion dont il est doté, l'art s'est avéré, siècle après siècle, facteur de premier ordre pour le modelage de l'âme humaine. Il va sans dire que le caractère éducatif de l'art évolue en rapport avec le développement de la société, mais sa fonction formative devient de plus en plus marquée. Son influence s'accroît sanas cesse dans une société où l'exploitation de l'homme par l'homme a été supprimée et où la formation de la personnalité devient un objectif fondamental de l'avance sur la voie du progrès.

Au cours du dernier quart du XIXe siècle, une polémique acérée s'est engagée, dans l'esthétique roumaine, autour des problèmes liés à l'art, à la place et au rôle de celui-ci dans la société, à sa nature. Fallait-il faire place à l'art à thèse, à l'art à tendance? Les penseurs marxistes du temps, suivant les traditions de la pensée esthétique révolutionnaire de 1848, s'opposaient avec acharnement à l'idée d'un art à thèse, estimant que ce serait une ingérence inadmissible dans le droit souverain qu'a le créateur de forger librement son œuvre. Toutefois, ils affirmaient, à la suite du fondateur de l'esthétique marxiste roumaine, C. Dobrogeanu-

Gherea, le caractère social, le caractère engagé de l'art, dans ce sens que par sa texture artistique, l'œuvre offre le message d'une position précise en rapport avec les combats qui avaient lieu entre les forces du progrès et celles de la réaction; ils affirmaient que, consciemment ou non, le créateur s'engageait par son œuvre d'un côté ou de l'autre des forces en présence, et que de là se dégage une conclusion quant à la signification de l'œuvre d'art, qui, loin de n'exprimer que le niveau de réalisation artistique pure, apporte son message d'idées et de sentiments, et parle de l'homme et de son rôle sur cette terre. Il est bon de signaler que cette critique est celle qui a réussi à détecter sans erreur tout ce qui a une valeur réelle dans la création artistique et littéraire roumaine du siècle dernier, offrant ainsi à ses descendants un exemple et une précieuse base méthodologique de recherche. A signaler aussi la façon dont les fonctions de l'art étaient définies par les révolutionnaires militants de 1848. En 1846, le poète révolutionnaire Cezar Bolliac écrivait: « Il est temps que la poésie s'occupe à mettre en mouvement tous ses ressorts en vue d'une métamorphose totale, d'une réforme entière de la conscience: de changer toutes les idées que l'homme a eues jusqu'ici et qu'il a encore aujourd'hui sur le monde; qu'elle étudie en détail les sources de l'inégalité dans la société et qu'elle réduise à néant toutes les formes et réformes sociales, politiques et religieuses, en tansformant l'amour — théorique seulement — de liberté et d'égalité, en liberté et en égalité pratiques et actuelles ». Il ne s'agit pas là d'une voix isolée. Les idéaux de l'humanisme révolutionnaire traversaient toute la pensée et tous les ouvrages de l'idéologue de 1848, Nicolae Bălcescu; les fonctions militantes de l'art se trouvaient également formulées par des écrivains comme Vasile Alecsandri et Alecu Russo, des « publicistes » comme Dimitrie Gusti, C.A. Rosetti, des historiens de la taille de Mihaïl Kogălniceanu. Beaucoup plus tard, en 1882, époque, pour lui, d'entière maturité créatrice, le grand poète roumain Mihaï Eminescu exprimait à son tour la relation dialectique unissant la création artistique à la réalité spirituelle de son temps: « Nous pensons qu'une littérature forte et saine, en état de déterminer l'esprit d'un peuple, ne peut exister que déterminée à son tour par l'esprit de ce peuple, c'est--à-dire que fondée sur la large base du génie national ». Précisant le caractère historiquement déterminé de l'art, G. Ibrăileanu montrait que: « . . .aucun artiste, quelque prétention qu'il ait de peindre « l'homme », ne peint en réalité que l'homme d'une certaine société existant de son temps et plus précisément, de la catégorie dans laquelle il vit, qu'il connaît et qui, d'habitude, ne le satisfait pas ». Pour continuer, à la suite d'Eminescu: «. . .un peuple ne saurait justifier son droit à l'existence distincte au sein des peuples civilisés que s'il peut contribuer par quelque chose à la culture universelle, en lui donnant la note spécifique de son génie ». Militant pour un art engagé dans l'esprit révolutionnaire, C. Dobrogeanu-Gherea entrevoyait à la fin du siècle dernier les perspectives lumineuses du point de vue social et la place de la culture dans les conditions du régime nouveau qui allait venir: « Mais, comme je le disais, toute spécuation sur un avenir trop lointain, plonge l'esprit dans l'univers imprécis de l'utopie. Et je pense que nous autres, ceux d'aujourd'hui, nous pouvons nous contenter de ces hauteurs vertigineuses scientifiquement atteintes par l'analyse économique de la société et la conception matérialiste de l'histoire, lorsqu'elles nous montrent que le moment décisif dans la société future sera l'intellect et la conscience sociale. Et ceci, non pas dans une société tellement lointaine, mais dans une société proche de nous, qui frappe à la porte des sociétés modernes et attend seulement que les peuples travailleurs conscients et éclairés lui crient: Entrez ! ». C'était en 1892. Il a fallu cependant plus de cinq décennies pour que les prévisions du penseur roumain deviennent des réalités. Entre temps les débats de se poursuivre, les polémiques de s'intensifier. Quant aux artistes, ils n'ont pas cessé de créer, même lorsque les conditions ne leur étaient pas des plus favorables. Orientant le public vers une littérature et un art profondément liés à l'homme, la critique de bon sens, célébrant la vie et le vrai, la sincérité et l'attitude militante, continue de lutter en faveur d'un art de grande humanité. Encore très jeune à l'époque, George Călinescu écrivait en 1934: « La poésie est art, assurément, et faire

semblant de poser des problèmes ne suffit pas à la créer, pas plus que la souffrance n'est forcément une de ses conditions. Mais aussi souvent que nous avons affaire à un grand poète, nous trouvons tant de sincérité dans son cri, un tel besoin de mettre en rythme numérique et durable son propre heurt avec la vie, qu'il ne fait aucun doute que la poésie se fonde sur la vérité. Quand on ne trouve pas chez un poète, en dépit de ses soieries et de son clinquant, ce battement d'artères de la vraie vie, il s'agit d'un poète mineur ». C'est sur ces positions que se trouvaient tous les intellectuels de notre pays, animés par les idéaux progressistes. Ils ont trouvé des points de contact avec les forces sociales qui se sont levées, unies, pour renverser le fascisme et orienter le pays vers d'autres horizons. Ces intellectuels profondément patriotes, animés par leur amour de l'homme et leur foi en lui, se sont joints à l'immense activité transformatrice, du domaine économique, social, politique et culturel qui a gagné le pays tout entier. Et dans ce même esprit de l'humanisme militant, toujours au service de l'homme, de sa dignité et de sa beauté, de son droit à une vie meilleure, ils participent à la création de la culture socialiste, au développement de la littérature et de l'art roumains, qu'ils mettent au service de la totale affirmation de la personnalité humaine.

Nous avons vu au début de cette étude que l'homme, son image et ses actions se sont trouvés et se trouvent toujours à la base de la création artistique, depuis qu'elle existe. Mieux encore, la création artistique est inconcevable sans la présence de l'homme aussi bien en tant que sujet du processus créateur qu'en sa qualité de destinataire de ce dernier. Quand l'homme se rapproche de l'œuvre d'art, c'est dans l'espoir de savoir plus qu'il n'en sait sur lui-même et sur le monde. Il est convaincu de ne pas trouver là de données arides et de déductions abstraites, mais d'avoir la révélation d'images vivantes, chaleureuses, lui présentant des destins humains qui l'émeuvent profondément et lui suggèrent les situations où se trouve la réponse à ce qui ne cesse de le préoccuper. De tout temps, l'art a été humaniste. Il s'est occupé de l'homme, il a exprimé son essence profonde, jamais il ne l'a réduit au dénominateur commun de l'espèce et il a été prouvé que l'humanisme exprimé dans l'œuvre constitue le critérium de base du jugement de valeur esthétique. A. Thibaudet ne disait-il pas que pour originale que soient les œuvres géniales, elles sont faites par et pour les hommes; qu'elles nous font vibrer dans la mesure où elles sont remplies d'humanité et que le sentiment avec lequel nous pénétrons leur beauté ne se différencie en rien du sentiment qui les a créées? Même si l'égalisation des sentiments entre créateur et destinataire est discutable, quant à l'intensité, au fond ce qui est exprimé là avec clarté et finesse, c'est l'essence humaine de l'art authentique. Mais il est clair que l'humanisme ne s'exprime pas en art en tant que concept et qu'orientation abstraite; non, il ressort de toute la texture artistique, de la combinaison des caractères et des situations, des conflits et des destinées des personnages dépeints et par l'intermédiaire desquels la réalité humaine s'exprime sous le rapport esthétique. Non pas par des idées affirmées, mais par les situations de vie imaginées où le généralement humain historiquement déterminé s'exprime concrètement dans l'image artistique et définit aussi la valeur humaine et esthétique de l'œuvre donnée. Et c'est sur cette voie justement, que dans le cadre de la spiritualité d'une époque définie, l'art apporte son message propre, qu'il est une expression originale de l'humanisme et contribue à la connaissance spécifique du monde, à la formation et à l'éducation de l'homme. C'est pourquoi nous ne nous trompons pas lorsque nous affirmons que le destin de l'art est durablement lié au destin de l'homme.

En art, l'humain se concrétise dans le personnage, le héros. De même que l'image est, par définition, concrète, particulière, celle-ci et non une autre, le personnage, le héros, ne peut être en art que celui-ci et pas un autre. Depuis les temps les plus reculés, l'homme s'est affirmé en art comme personnalité, d'abord sous le signe de l'espèce, puis sous celui de l'individualité. Et il continue d'en être ainsi, l'homme offrant de nos jours des contenus humains nouveaux, aux significations particulières, portant l'empreinte des transformations révolutionnaires qui se produisent. Avec les accents qu'il met sur la personnalité de l'homme, sur sa

définition, sa formation, sa transformation, l'humanisme socialiste s'intègre à la création artistique actuelle avec des potentiels renouvelés. Si dans l'ensemble de la vie sociale, un fort accent est mis sur la créativité, sur la mise en valeur des traits de caractère de chaque personnalité, la création artistique accentue à son tour ce qui, justement, paraît nouveau chez l'homme, et germe au début comme expression de pensées et de sensibilités nouvelles, comme un complexe de relations nouvelles avec le monde ambiant. Du moment que l'homme se transforme en modifiant le monde, il est clair que l'artiste se sent irrésistiblement appelé à voir, à connaître la vie dans son devenir complexe et dynamique, à détecter dans l'homme (son personnage potentiel) ses états d'âme avec leur contour nouveau, les diverses hypostases, attitudes et décisions qu'il prend. Quel immense terrain d'investigation de la personne humaine et de la vie s'ouvre alors devant le créateur ! Quel envol peut prendre, dans ce contexte, son imagination ! Sans doute la création artistique a-t-elle ses propres lois, le rythme et la dynamique spécifiques au processus de création. On ne saurait oublier un seul instant que l'art n'est ni la vie proprement dite, ni sa copie, ni sa reproduction mécanique. Mais, ainsi que nous l'avons vu, à la base de l'œuvre d'art se trouve la réalité que connaît l'artiste. Au départ du processus créateur se trouvent des hommes et des situations véridiques, historiquement déterminées, et l'évolution de la personnalité humaine se dessine sous l'empire des affrontements sociaux. Si fantaisiste que soit « la réalité seconde », fruit de l'imagination créatrice, elle n'est pas, elle non plus, le résultat spontané d'une simple inspiration; cependant elle est marquée au coin de la vérité de la vie d'où elle est issue. La vérité artistique ne se superpose pas à la vérité de la vie proprement dite, la chose est sûre. Jules Renard ne disait-il pas que la vérité n'est pas toujours de l'art et que l'art n'est pas toujours la vérité, mais que pourtant la vérité et l'art ont un point de contact ? Partant de la vie, donnant de la force à ses qualités esthétiques, le processus de la création artistique conserve les directions prises par le développement de la vie objective. De la sorte, le vrai de l'art devient « le compagnon de route » du vrai de la vie. Et ce qui plus est, par la force de son talent à synthétiser les éléments disparates du nouveau, l'artiste peut découvrir des traits qui jusque-là n'avaient pu être détectés et encore moins étudiés.

La réalité socialiste offre le cadre historique dans lequel apparaît une nouvelle condition humaine. Si autrefois la fortune, le fait d'appartenir à une famille aristocratique, la propriété, définissaient la place de l'homme dans la société, aujourd'hui cette place est déterminée en premier lieu par ses qualités intrinsèques, socialement mises en valeur, le travail créateur étant l'unique critère réel de la valeur de l'homme. Non aliéné, égal aux autres dès l'instant où il voit le jour, l'homme peut être maître de son propre destin. Car à mesure qu'il est conscient des nécessités objectives déterminantes des processus sociaux et conducteurs des actes individuels, l'homme peut apprécier exactement ses capacités et peut, d'une manière multilatérale et non entravée, les faire entièrement valoir. Ce qui signifie, en essence, être libre, agir en toute liberté. Les conditions qui se créent graduellement sous le socialisme permettent à l'homme d'être lui-même. Voilà pourquoi l'art bénéficie de possibilités accrues de peindre la personnalité humaine. Eprouvant une grande estime et une chaude affection envers ses semblables, capable de voir le plus profond de leur âme, toujours généreux lorsqu'il s'agit de contribuer à leur lumineux avenir, l'artiste crée, sur les ailes de sa fantaisie créatrice, les situations nouvelles possibles, et, dans le cadre de celles-ci, il campe des figures d'hommes doués de traits de caractère qui portent en eux les germes de la mentalité nouvelle qu'il a su saisir et apprécier esthétiquement. De la sorte, apparaissent dans la galerie humaine des visages nouveaux et un « modèle » de personnalité puissante qui devient un héros que l'on aime et dont on veut suivre l'exemple lorsqu'il s'agit de résoudre les problèmes que la vie ne cesse de poser. Ne l'oublions pas : si le socialisme a délivré l'homme de toute aliénation, l'esprit solitaire lui est cependant étranger. L'artiste voit s'offrir à lui, à chaque pas, l'homme actif, à la pensée claire et au

cœur chaud, l'homme toujours en action, dont le travail est transformé en nécessité sociale et en impulsion psychologique subjective. De tout temps, les véritables créateurs de beau n'ont-ils pas désiré trouver justement un modèle humain généreux, animé de profonds sentiments de solidarité humaine? Et l'histoire de l'art n'est-elle pas un témoignage des innombrables tragédies des grands créateurs qui en arrivaient à désespérer lorsque leurs idéaux humains se heurtaient à la laideur, à l'absurdité, à la dureté des conditions sociales qui entravaient l'homme, l'abaissaient et lui dérobaient tout ce que son âme avait de meilleur? Si certains ont payé leurs désillusions de la vie, d'autres en ont perdu la raison. D'autres encore, tombés dans le désespoir, en sont arrivés à répudier l'homme et à ne plus croire à rien. Peu. Mais il y en a eu. Le but éternel de l'art n'en est pas moins resté inchangé. Et les nouvelles générations d'artistes ont continué à croire plus que jamais au rôle de l'homme sur la terre, de l'homme, cette merveille, qui — en dépit de son histoire mouvementée et bien souvent contradictoire — a su découvrir le feu, forger des usines, rendre fertiles des terres arides, maîtriser la puissance de l'atome, scruter, en plein vol, les espaces sidéraux. Voilà pourquoi, idéalement surtout, le grand art a maintenu la foi en cet homme total, avec son immense pouvoir de tout embrasser, en cet homme aspirant à l'universalité et dans lequel la Renaissance avait mis tant d'espoir.

L'époque dans laquelle nous vivons et dans laquelle vivent et créent de nouvelles générations d'artistes, a la chance de voir naître un monde et un homme totalement différents de ceux d'avant. Le révolté d'autrefois a fait place au révolutionnaire conscient, à l'homme ennemi des préjugés, de l'inertie, de la rigidité, de l'égoïsme, de la pensée dogmatique, enkystée. A l'homme d'action, qui s'avance au coude à coude avec ceux qui luttent pour apporter le bonheur sur la terre et parmi lesquels il a sa place. C'est au milieu d'une pareille réalité en perpétuel devenir, avec ses aspects encore contradictoires, ces collisions dramatiques et ses conflits entre l'ancien et le nouveau, avec ses rythmes et ses témoignages inégaux, parfois pleins d'amertume, avec ses élans intenses et ses investissements d'âme d'une grande beauté — que vit l'artiste de nos jours. Il sait qu'autrefois l'homme simple, mais surtout le penseur audacieux, étaient à la recherche d'un art qui engendre la confiance en la vie, qui chante l'humanité et qui montre combien immense est la force qui se trouve enchaînée dans l'âme des gens. Il était à la recherche de l'art, des passions nobles, des faits généreux, des pensées élevées et des sentiments profonds. A la recherche du grand art, de l'art optimiste, qui fasse que l'homme ait confiance en lui-même. C'est la voie suivie par les grands artistes qui, à des degrés différents, ont réussi à créer des œuvres d'une puissance émotionnelle telles qu'elles nous parlent encore aujourd'hui. L'histoire de l'art nous a enseigné que ce n'est pas la dérobade lâche devant la vie, pas plus que l'isolement, la recherche d'une apparente tranquillité, qui mettent l'artiste à l'abri des laideurs du monde, mais que, tout au contraire, c'est lorsqu'il se mêle au tumulte de la vie, au tourbillon des affrontements, c'est lorsqu'il se lance à la recherche du chemin conduisant à un monde de bonheur que lui poussent des ailes de création qui font de lui un homme dont on parlera encore dans des siècles. Les œuvres pénétrées de cet esprit militant, offensif même lorsqu'elles dépeignent des tragédies d'une vibration parfois surhumaine sont celles qui ont discerné à l'horizon et ont mis à la portée de l'homme les rayons de lumière menant à l'avenir. Voilà pourquoi, générations après générations, les hommes demeurent reconnaissants envers les grands créateurs d'art.

Nous vivons une époque ici, en Roumanie, où se déclenchent, en série, des transformations sans précédent. Cela ne se passe pas uniquement chez nous. Tous les continents connaissent le frémissement des devenirs historiques. A des degrés différents. Mais il s'agit d'un monde où l'homme jouit d'une haute estime. Définissant la place que l'homme doit occuper dans la réalité socialiste de la Roumanie, le président Nicolae Ceaușescu disait: « Nous vivons une époque de grandes transformations sociales, l'époque d'une profonde

révolution scientifique et culturelle, dans laquelle l'HOMME s'affirme avec une force toujours grandissante comme le maître de ses propres destinées. En cette époque, l'homme de notre patrie, libre de toute exploitation et de tout asservissement, construit consciemment sa vie, son avenir lumineux, sa propre histoire. L'homme de la société socialiste désire agir aussi en toute connaissance de cause dans la sphère de la création spirituelle ; il désire forger une culture nouvelle, inspirée par le réalisme de la société nouvelle, par l'humanisme socialiste et consacrée au peuple et rien qu'au peuple ». Il est tout naturel que dans le socialisme, justement, qui fait appel au pouvoir créateur de tous les hommes, et qui tend à forger un monde capable d'atteindre les sommets du développement économique, social, scientifique et culturel, la formation de la personnalité humaine se voie accorder un rôle primordial. Il ne peut être question ici d'une intervention brutale, violant le libre arbitre de l'individu (pratiquée sous d'autres régimes sociaux), mais d'une orientation délibérée qui, dans l'intérêt de la marche en avant de l'humanité, accorde *à tous* les individus, dès le départ, des chances égales pour la formation de leur personnalité. Il dépend des talents naturels de l'individu et de sa persévérance en vue de son autoformation, que les moyens mis à sa disposition soient entièrement fructifiés.

L'humanisme socialiste vise une personnalité humaine vaste, au développement multilatéral. La personnalité apparaît comme une synthèse de naturel et de social, de réel et de potentiel, c'est-à-dire suceptible de perfectionnement et de mise en valeur pratique ; théoriquement, dans le sens de l'idéal poursuivi, elle est une synthèse entre l'ensemble des qualités personnelles et de celles au développement desquelles la société a apporté son entière contribution. Au niveau qualitatif supérieur, l'humanisme socialiste précise le caractère de l'homme nouveau et agit concrètement en vue de réaliser un idéal humain, harmonieusement développé, où le perfectionnement poussé de chacune des parties ressort de l'unité accomplie du tout.

En dépit des prédictions de certains, le rôle de l'art ne fait que grandir en ce monde. Il grandit dans tous les pays — en tant que moyen de connaissance et de transformation de la réalité et de l'homme, en tant que langage de rapprochement, de connaissance et de vaste échange d'expérience entre les peuples. Notre art roumain est vivement chargé d'éléments d'un contenu nouveau, aux significations nouvelles, qui ne peuvent échapper à un œil attentif. Car c'est un art créé par des hommes qui, au fil du temps, mais de mieux en mieux, se sont ralliés au nouveau de cette société, l'ont explicité, en ont compris les mobiles et le sens de développement. Fidèle à l'idéal humaniste, l'artiste de nos jours ne se laisse pas piéger par les faits superficiels, par les apparences. Souvent il s'efforce avec beaucoup de minutie de pénétrer d'une manière plus profonde, multiforme les mystères de l'homme en tant qu'individu qui se profile sur la toile de fond complexe des devenirs sociaux. Ce que cherche notre artiste, c'est la vérité. Si les écrivains, les peintres, les sculpteurs, les compositeurs, les cinéastes roumains se sont appliqués, dans les premières années qui ont suivi notre libération, à montrer le pays et l'homme tels qu'ils s'offraient à première vue et si, pour cette raison, leurs œuvres souffraient d'un certain naturalisme et exprimaient parfois une compréhension simpliste des choses, avec le temps, avec l'expérience, avec une plus juste compréhension, une habileté artistique incontestablement accrue a conduit à une atmosphère qualitative nouvelle. Des modalités plus complexes et d'une plus vaste envergure dans la manière d'aborder les phénomènes se sont fait jour. Aujourd'hui encore, la vérité se trouve au centre des recherches. Dans la vie et dans l'homme. L'artiste est devenu plus lucide, plus rationnel, il a appris à forer dans les profondeurs. Capable d'un large effort analytique, son pouvoir généralisateur s'accroît et lui permet la réalisation de synthèses remarquables. C'est une analyse lucide à laquelle ne sont étrangères ni l'ardente confiance en la cause poursuivie, ni la capacité de ne pas confondre la grandeur du but avec la petitesse et, parfois, l'incapacité et la faiblesse de ceux que la vague révolutionaire a soulevés, mais qui ne peuvent demeurer sur sa crête. L'ar-

tiste, dans la profondeur de son âme, est à la recherche de la vérité, recherche qui est une coordonnée de son sens de la responsabilité. Plus que jamais, il veut que son œuvre demeure dans les temps à venir, non pas comme un froid monument de l'heure présente, mais comme l'image ardente de transformations vivantes, où l'âme de l'homme est l'objet de l'attention et de l'effort créateur. Lui dédiant toutes ses recherches de beauté et de noblesse, l'artiste roumain ne manque pas de remarquer ce qui est caduc, laid et constitue un frein sur la voie de l'apparition et du développement du nouveau. En se servant de modalités diverses, de styles personnels, en utilisant les procédés artistiques les plus différents, mais tous mis au service du destinataire — l'homme de demain qui doit être autre que celui d'aujourd'hui — les artistes créent des œuvres qui s'astreignent en partant de la réalité, à découvrir l'avenir. Ils savent que par leurs créations, ils participent à la formation de la personnalité humaine, à celle d'un monde nouveau. Et dans le message de leurs œuvres ils expriment, sur différents modes, l'idéal au service duquel ils se trouvent. La pensée de l'artiste est aujourd'hui plus turbulente et plus tumultueuse que jamais. Les recherches aussi sont plus intenses. Car la vie et l'homme, la réalité et le devenir se trouvent dans un vaste processus de transformations et la création d'une œuvre qui exprime directement des données réclame un grand talent, un travail intense, de vastes connaissances, une pensée audacieuse et profonde. Tout en suivant la voie de la spécificité du processus de création, l'artiste ne répudie pas pour autant les autres moyens d'investigation. L'œuvre d'art apparaît dans l'effort généreux de la fantaisie créatrice qui inclut cependant la connaissance de la vie et la part qu'on y prend, la contemplation et l'action, la prudence en ce qui concerne les caractérisations et l'audace en ce qui concerne la création de l'image, expression du message. Dans l'œuvre d'art, notre idéal — ce modèle d'homme auquel nous tendons — ne se trouve pas désincarné, réduit à une ombre. Au contraire, nous avons devant nous des centaines de personnages, de héros, parfaitement particularisés, originaux par leurs qualités, qui dans leurs caractères concrets portent chacun en eux un grain de cet idéal dont on rêve depuis longtemps. La vérité qui, en tant que vérité artistique, est à la base de l'art roumain contemporain, est confirmée par la vie. Et c'est dans l'ensemble des œuvres d'art, dans la substance vivante, frémissante, multicolore des personnages et des situations, dans tous les éléments nouveaux qui sont dépeints, que se constitue la vérité propre à notre temps. La vérité artistique des œuvres éclaire la vérité de la réalité humaine environnante. On dira de l'art roumain actuel que c'est un art engagé. Bien sûr, c'est un art engagé dans la bataille pour l'homme et pour un monde devenu meilleur. Un art engagé qui poursuit les traditions de la lutte du peuple roumain pour la liberté et la justice sociale et nationale. Un art engagé pour la traduction dans les faits des idéaux de la société nouvelle qui s'édifie, qui a la témérité de vouloir atteindre les sommets du progrès et de la civilisation. Cet art participe à l'effort délibéré fait dans notre pays pour former l'homme au développement multilatéral, à la noble personnalité duquel ont rêvé nos devanciers. Est-ce peu pour un art véritable, pour le rôle auquel il est appelé?

MARIN NICOLAE: Hommes de nos jours

LA LITTÉRATURE, MANIÈRE D'ÊTRE

par ADRIANA MITESCU

Nous ne saurions parler de la relation humanisme-littérature en ne considérant que ses éléments isolés et sans examiner, sans nous représenter le vaste réseau des influences réciproques et leurs liens d'interconditionnement économique, social, historique, anthropologique et culturel, lesquels déterminent la circulation des valeurs, la cristallisation des idéaux humanistes et le développement propre de toute culture sous le signe de ces idéaux. Si nous voulons définir la dimension humaniste de la littérature roumaine contemporaine par l'étude de ses origines, de ses traditions et de ses particularités de conception, il nous faut regarder plus loin, au-delà des Carpates et du Danube. Ce n'est qu'en dépassant les limites de notre propre culture et en intégrant celle-ci à une constellation de cultures apparentées ou proches, que nous pouvons en dégager les lignes caractéristiques. Isoler la littérature roumaine non seulement du mouvement humaniste de la culture universelle, mais aussi de la structure, de l'entrecroisement et de la propagation des événements historiques, du développement social et de ses conséquences idéologiques, serait impossible. Ainsi donc, connais-toi toi-même, en connaissant aussi les autres et en re-écoutant ton propre son !

Car un fait non dénué de signification, c'est que la littérature et la philosophie de notre culture contemporaine ressentent le besoin de méditer sans cesse sur l'humanisme et sur les connexions de tendances, de conceptions, d'aspirations par lesquelles se cristallise a note traditionnelle de la spiritualité roumaine, juste au moment où, dans la culture des sociétés technocratiques de consommation, sont formulées des thèses de diverses nuances sur « la mort de l'art » ou au sujet de l'art « destructif ». De pareils diagnostics, de même que leur transfert à des domaines plus larges — la civilisation, la société et la vie en général — sont les symptômes d'une impasse d'aliénation, de crise d'une certaine pensée critique et esthétique. Il est hors de doute que de nos jours, l'art s'est beaucoup éloigné, non seulement des styles et des goûts d'il y a — disons — cinquante ans; et cet éloignement est encore plus marqué lorsqu'il s'agit d'une conception unitaire de l'œuvre et de sa composition, du beau, du rôle de la conscience artistique. Néanmoins, l'évolution de ces paramètres à un rythme sans cesse accéléré, la modification de la vision de l'artiste et du public en ce qui concerne les manifestations de l'art ne peuvent nullement justifier la négation des éléments fondamentaux permettant de situer l'art: création, œuvre, public, valeur esthétique — dans leur interconditionnement qui demeure fécond, s'il respecte une condition majeure: celle de ne jamais perdre de vue que l'art, manifestation de la spiritualité humaine, ne trouve son but et sa justification qu'au service de l'homme. Ce qui implique, évidemment, qu'il faut approfondir ses problèmes sur les multiples plans du social, du psychologique, du biologique, et d'autre part utiliser cette connaissance à l'amélioration de la condition humaine et non à sa dégradation.

Voilà pourquoi il me semble que réfléchir sur l'orientation humaniste de la littérature et de la culture roumaines contemporaines équivaut à formuler une attitude engagée devant

l'avenir même de l'art. Cette ouverture vers l'humanisme de la littérature roumaine d'autrefois et d'aujourd'hui — par sa situation sur la coordonnée dominante du rationalisme, par sa vocation de rigueur et d'équilibre, par sa confiance dans le pouvoir de connaissance et de création bénéfique de l'homme, par l'éloge de la conscience active, des élans de la personnalité humaine et surtout, par son caractère de *continuité* — a été et demeure un signe indélébile de vitalité intérieure. De même que nous ne pouvons concevoir l'humanisme actuel de l'époque socialiste comme un produit idéologique et esthétique sans racines profondes dans la tradition, à son tour l'humanisme traditionnel lui-même — dans l'acception donnée à ce terme au temps de la Renaissance — en tant qu'étape de l'évolution unitaire des cultures européennes vers l'affirmation de la confiance en la mesure de la liberté et de la perfection de l'homme — n'est pas apparu dans la culture roumaine en une rigide délimitation chronologique. Nous pourrions plutôt définir cet humanisme comme une synthèse du fonds ancestral de la culture autochtone et de la profonde sagesse de la culture hellène, et aussi comme une redécouverte des origines dans le berceau de la civilisation de type latin. On ne saurait omettre non plus le processus spécifique de la genèse de notre humanisme, c'est-à-dire la longue domination de la culture orale, fondée sur le mot prononcé, continuée (avec quelque retard, dû aux vicissitudes de l'histoire) par la culture écrite et imprimée; continuation allant absolument de soi, qui n'a nullement nécessité, comme dans d'autres parties du continent, la reprise, la redécouverte représentée par la Renaissance.

Rappelons cependant qu'au temps de la Renaissance européenne, certains messagers de la spiritualité roumaine ont apporté, dans l'ambiance d'universalité de l'érudition humaniste, une tonalité spécifique. C'est ainsi qu'au XVIe siècle Nicolaus Olahus, diplomate, philologue et historien de l'Europe centrale et orientale, ami et correspondant d'Erasmus Roterodamus et d'autres personnalités du temps et qui, bien qu'encadré, par des circonstances biographiques, dans le mouvement humaniste des Pays-Bas, se montre soucieux — chose peu commune dans ce contexte d'humanisme plutôt cosmopolite — d'exalter les valeurs morales résultant du sentiment patriotique, de la conscience d'appartenir à une entité nationale, en l'espèce, l'entité roumaine dont il souhaite l'expansion. Ce n'est là qu'un exemple, mais l'histoire de la culture roumaine permet de constater que les humanistes ont toujours considéré leur érudition, leur soif de connaître, comme étroitement associée à l'action en faveur de l'épanouissement de leur peuple dans le concert des peuples du monde, contre toute oppression nationale et sociale; voilà pourquoi la plupart d'entre eux se sont engagés dans les luttes sociales et politiques de leur temps, et ont troqué, au besoin, la plume pour le sabre, la feuille de manuscrit pour le discours révolutionnaire, la recherche en bibliothèque pour la diffusion des lumières de la culture au sein des masses, dans le but de les élever à une conscience nouvelle de leur force. Tous les épisodes historiques cruciaux qui ont mené le peuple roumain à se réaliser soi-même, en tant qu'entité humaine digne, affirmant sa personnalité distincte non pas contre, mais en relations d'harmonie et de bon voisinage avec les autres, ont bénéficié de l'apport actif, dans leurs écrits et dans leurs actions, des écrivains, des historiens, des scientifiques représentatifs de notre culture.

Depuis les premiers textes imprimés en roumain (1561) du diacre Coresi dont le mérite était souligné comme suit par Nicolae Iorga: « (ceux-ci) ont réuni moralement tous les Roumains dans une même vie culturelle. Par eux (. . .) s'est fondée une vie littéraire commune à tous les Roumains (. . .), s'est fondé quelque chose d'inappréciable pour tout peuple, parce que comprenant en soi ce qui est appelé à donner forme à la pensée et à la sensibilité des générations à venir »; depuis ces premiers textes, donc jusqu'à ceux des chroniqueurs comme Grigore Ureche et Miron Costin, apparaissent évidents, d'une part, le processus de laïcisation et de diffusion de la vie culturelle qui sort de l'isolement de la cellule monacale et de la cour princière, et de l'autre, le caractère humaniste et patriotique de ces premiers monuments de la littérature et de la langue roumaines. Dans les œuvres des chroniqueurs se manifeste,

une fois de plus, la conscience de l'unité du peuple, celle de l'origine latine. L'esprit de polémique qui s'exprime dans ces ouvrages et l'évocation extrêmement vivante des « temps terribles » de l'histoire (au nom desquels les érudits remplissent la mission qui est la leur: rendre compte de ce qu'ils ont lu ou de ce qu'ils ont vécu dans leur for intérieur, en laissant aux hommes qui viendront après eux « un livre de la connaissance »), se retrouvent dans l'œuvre de plusieurs humanistes: le « stolnic » — le grand-écuyer — Constantin Cantacuzino (1650—1716), qui s'était abreuvé aux sources de l'université de Padoue ; le prince Dimitrie Cantemir (1673—1723) dont Voltaire disait qu'il « joignait aux talents des Grecs anciens, la science des lettres et celle des armes »; Ion Neculce (1672—1743) pathétiquement affligé des vicissitudes de sa terre natale; enfin les penseurs, les écrivains et les philologues de l'Ecole transylvaine inspirée par le mouvement des philosophes des Lumières (Samuïl Claïn, Gheorghe Șincaï, Petru Maïor, Ion Budaï-Deleanu). Leurs livres expriment de façon telle la conscience de notre latinité et de notre continuité en tant que peuple, que les matériaux réunis et structurés par eux: histoire, langue, coutumes folkloriques, en deviennent, le temps aidant, un argument de poids en faveur des revendications nationales et sociales pour la satisfaction desquelles milite cet humanisme civique. Par ailleurs,de *la Métaphysique* de Cantemir, encore rédigée en latin, à la *Logique* de Samuïl Claïn et au poème héroï-comique *Tziganiada* de Ion Budaï-Deleanu s'est écoulé un siècle décisif pour ce qui est du développement et de l'assouplissement du roumain comme instrument d'expression littéraire, car ce processus a eu aussi pour effet une mise en évidence et une affirmation, dans le domaine intellectuel, de la conscience nationale, ainsi qu'une certaine ouverture du chemin de la culture pour ceux qui sont le plus grand nombre. En même temps, le rationalisme caractéristique de l'humanisme, et avec lui l'esprit critique, manifesté par une ironie malicieuse, de source populaire, gagnent sans cesse du terrain devant les spéculations théologiques qui l'emportaient auparavant. Suivant cette ligne, l'épanouissement, dans la première moitié du XIXe siècle, d'une littérature principalement moraliste, l'attraction exercée par la littérature de l'antiquité et par celle qui est née du siècle des Lumières (celle de la France surtout) coïncident avec une reviviscence de la culture d'expression roumaine dans l'enseignement, dans la presse, dans la circulation des livres; cette reviviscence, succédant à la révolution de 1821, prépara cette brillante affirmation de l'esprit militant dans la pensée, l'historiographie, la presse et la littérature roumaines qui chez des personnalités comme Nicolae Bălcescu, Mihaïl Kogălniceanu, Alecu Russo, Vasile Alecsandri, Cezar Bolliac, Dimitrie Bolintineanu, Ion Ghica, etc. put s'épanouir dans le cadre du mouvement révolutionnaire de 1848.

Prenons par exemple, l'œuvre de Nicolae Bălcescu, le plus marquant des exposants autochtones des idées de 1848; à l'heure actuelle, nous pouvons y déceler clairement les principes fondamentaux de l'humanisme roumain — tels qu'ils se faisaient jour aussi dans la poésie de l'époque, pénétrée de l'esprit militant, tels qu'ils se manifestaient aussi dans la prose à caractère historiographique, critique, épistolaire, dans celle qui s'envole dans la fiction comme dans celle des quotidiens. Bălcescu — et à ses côtés toute la pléiade des humanistes de 1848 — ,en déchiffrant dans l'expérience du passé les fondements du destin présent et futur de la nation et en y discernant, avec un optimisme visionnaire, l'émancipation moderne par la victoire des idéaux d'unité et par l'abolition de l'exploitation sociale — affirme fortement la vocation essentielle de son peuple, vocation de paix, vocation profondément humanitaire. « Jamais les Roumains n'ont aimé les guerres de conquêtes — écrivait-il. Leur mission était de défendre leur pays et la chrétienté; la plupart de leurs guerres ont été politiquement défensives bien que militairement offensives. »

Selon ces conceptions, le mot d'ordre des révolutionnaires de 1848: « Justice et Fraternité » avait aussi en vue l'établissement d'un ordre nouveau d'égalité et de liberté qui permette à tout peuple d'accomplir le destin de son histoire dans l'ensemble du développement universel de l'humanité. « Toute nation, de même que tout individu, a une mission

à remplir dans le monde, celle de s'avancer selon sa nature et son génie propres, vers la victoire de la science (de la raison — n.n.) sur la nature, vers le perfectionnement de l'entente et du sentiment humains » — écrivait Bălcescu; et, dans une lettre à Ion Ghica, d'exclamer, comme en une vision prophétique: « Il nous faut professer le respect des nationalités et leur égalité . . . Le droit de chaque nation, si petite soit-elle, est sacré ! » Telles qu'elles sont exprimées par Bălcescu, Ion Ghica, Kogălniceanu et d'autres écrivains, les idées de nation et de peuple en tant que valeurs humanistes irréfutables ont été reprises par la suite, à d'autres moments de l'histoire, et aujourd'hui même n'ont rien perdu de leur force, de leur vitalité.

Une autre constante majeure de la tradition humaniste dans la culture et la littérature roumaines, et qui s'ajoute aux idées ci-dessus illustrées, c'est la confiance en la force invincible de la raison, en tant que source de création et d'équilibre. C'est l'une des plus claires affirmations de l'anthropocentrisme, c'est la raison d'être de la pensée et de l'art. Sur le plan de la création littéraire et de la culture, dans la seconde moitié du XIXe et au début du XXe siècle en particulier, se manifeste une attitude visant à imposer la dignité et l'autorité de la valeur humaine. C'est ainsi que, pour donner un exemple, l'esprit du criticisme permanent propre au mouvement « Junimea » (de la Jeunesse) et dont l'expression concentrée est l'étude du critique Titu Maïorescu *Contre la direction d'aujourd'hui dans la culture roumaine* (1868) constitue en ce qui concerne l'évolution de notre culture une offensive rationaliste systématique, ayant pour but de rétablir la vérité objective dans ses droits. Au-delà des caractéristiques esthétiques de la littérature moderne, romantique et post-romantique, ramifiée en des tendances et des formules de style multiples, nous observons dans les lettres roumaines le rôle dominant de l'esprit critique. On commence à filtrer selon la perspective d'une structuration sociale, culturelle et psychique particulière, les innovations littéraires venues d'autres latitudes, de même que les tentatives successives locales, doctrinaires et artistiques, ayant pour but de formuler une vision humaniste propre, gouvernée par un esprit de mesure, d'harmonie, entre l'homme et la nature, par la générosité, la tolérance, le refus de toute brutalisation de l'homme par humiliation, oppression, mutilation.

Avec l'œuvre des grands classiques: Eminescu, le poète national, Ion Creangă, conteur de facture populaire, I. L. Caragiale, dramaturge et prosateur, la littérature roumaine a cristallisé en des synthèses uniques le lyrisme vibrant de l'amour de la nature, de la communion avec elle, la vision poétique et philosophique de la situation cosmique de l'homme, créateur de génie, du devenir universel (dans *Hypérion* ou dans d'autres grands poèmes d'Eminescu: *Jusqu'à l'étoile*, *Il me reste un désir*, *Glose*, *Ode en mètre antique*, *Memento mori*); l'ironie à la fois avisée et douce (*Souvenirs d'enfance*, de Ion Creangă); la satire incisive, intolérante, du vice, de la bêtise et de l'esprit borné, mais solidaire de l'intelligence, de la candeur des sentiments (les nouvelles, les « esquisses » et tout le théâtre de Caragiale). Pour la première fois, l'œuvre cultivée, ayant atteint la perfection en matière de composition et d'expressivité de la langue littéraire, fait siennes les sources du folklore, non pas sous leur aspect descriptif ou décoratif, mais en tant que trésor de philosophie: philosophie de la vie, du temps, de la mort, du concept de l'homme comme individu et comme collectivité.

Pour la littérature plus nouvelle encore, celle de l'entre-deux-guerres, où le folklore est redécouvert esthétiquement par les modernistes et les expressionnistes, celui-ci n'apparaît ni dans le style, ni dans la rhétorique, ni dans la métaphore extérieure, mais il se décèle en tant que *topos* de la spiritualité roumaine. Dans cette tentative de renouvellement de l'image de l'homme, propre à la pensée et à l'âme roumaines, la coordonnée humaniste n'est jamais absente. De ce point de vue, l'œuvre exemplaire de Mihaïl Sadoveanu configure littérairement, dans toute son ampleur, une vie spirituelle profonde, nourrie aux racines de la culture roumaine ancestrale, et qui se comporte selon des normes éthiques constantes. En fait, la « sagesse » pour laquelle opte Sadoveanu — non sans une intention polémique dirigée contre la superficialité, corrosive pour l'homme, des modalités d'existence propres au type

de civilisation capitaliste moderne — c'est celle des rythmes permanents de l'humanité et de la nature, de certains principes fondamentaux sur lesquels reposent la vie sociale et l'histoire. L'unité cosmogonique de l'homme et de la nature constitue un manifeste humaniste imaginé comme une genèse et un « livre de la loi » du peuple roumain. A une période d'extension et d'accélération des servitudes du mode capitaliste, Sadoveanu réactualise la pensée humaniste comme une forme d'initiation permettant d'acquérir l'expérience consciente des agencements universels qui embrassent les astres, les êtres vivants et les hommes sous le signe du cycle ininterrompu de la vie, de l'extinction et de l'intégration au rythme de permanence de la nature. L'initiation sadovénienne aux mystères de la nature *(le Royaume des eaux, le Pays au-delà des brumes, la Vallée de la Belle)* est complétée par l'instruction spirituelle, la plongée dans la vérité des livres anciens et dans les contes des peuples *(le Divan persan, le Soleil dans le marais, Contes de Bradu le Tortu, le Rameau d'or);* elle est complétée aussi par la vivante contemplation du monde environnant, ou par l'évocation de l'histoire (comme dans les célèbres romans historiques *les Frères Jderi, le Signe du Cancer, Nicoară Potcoavă)* pour en extraire la vérité et y trouver la justice, la juste mesure. Chez Sadoveanu, le don de réflexion a toujours en vue la confrontation des expériences humaines avec le mal avec la barbarie (rappelons dans ce sens un conte comme *Ceux des Chaumines)* devant lesquels la sagesse, la pondération, la vérité, la lutte pour la justice sont appelées à résister et à affirmer le principe humaniste. C'est là le leitmotiv de chefs-d'œuvre comme *l'Auberge d'Ancoutza, l'Ile des Loups*, comme le roman *le Hachereau.* L'expérience philosophique des livres et de la nature se vérifie et se poursuit; elle se lie et se mêle aux exemples qui, se rapportant aux hommes et à leur comportement, ainsi qu'au destin du peuple, élèvent les vertus humaines au rang de généralité. Homme et cosmos se retrouvent harmonisés par le don de la pensée, comprise par Sadoveanu comme une synthèse des civilisations, de l'histoire, des connaissances humaines, en accord avec les forces et les rythmes de la nature.

Comme en une symétrie d'or de la littérature roumaine se range en prolongement de Mihaï Eminescu et de Mihaïl Sadoveanu, guidé semble-t-il par le rayon de leur étoile, un écrivain qui nous est contemporain, jailli de l'avant-garde la plus rebelle et la plus désespérée pour se lancer ensuite à la conquête des valeurs de l'humanisme de l'ère socialiste: Géo Bogza. Il n'en est pas moins vrai que la période juvénile de son activité poétique d'avant-garde portait, avec les semences d'une révolte anti-bourgeoise absolue, celles d'un véritable culte de l'âme humaine; dans toute son œuvre alternent la colère vengeresse contre tout ce qui écartèle l'homme (l'humiliation par l'exploitation, l'injure que représente la violence fasciste sont les cibles de ses attaques) et l'éloge de l'homme, quintessence des impondérables cosmiques. Il n'est pas paradoxal d'affirmer — je pense — que la présence de Géo Bogza est plus importante dans l'ambiance de la vie quotidienne que dans le cadre restreint de l'histoire de la littérature, la signification de ses attitudes et de ses réactions humaines rivant la conscience de ses contemporains à la cadence des battements de son cœur.

Depuis *le Livre de l'Olt* au dernier volume qu'il a publié, *Gardien de phare*, l'amour de l'homme est non seulement le message constant du poète, mais il s'impose en tant que *manière d'être*, donc d'exister, à travers l'héroïsme de certains êtres humains, à travers leur dévouement et leur sensibilité, la délicatesse des créatures vivant dans la nature ou l'inconsciente beauté de la nature même. Cette identification avec l'âme humaine, découverte par l'écrivain sous les incarnations les plus modestes, cette vibration de la communion lyrique, solennelle ou maladroite avec les hommes, représente chez Géo Bogza une manière délibérée d'être, une philosophie de la vie qui s'emploie tout entière à chercher l'Homme: « Nul homme, parmi ceux que j'ai connus, si insignifiant, si humble qu'il ait été, cordonnier, charpentier ou bien aiguilleur, ne pourrait se plaindre d'avoir senti entre lui et moi la moindre distance, pas un seul ne pourrait dire que je ne me sois pas entretenu avec lui, comme le font deux hommes aussi simples l'un que l'autre, en partageant entre nous le pain et l'eau, le pain et le vin, lorsque vin il y avait ».

Mêlé à ce filon traditionnel de l'humanisme roumain se trouve présent, en poésie surtout, le registre d'un « pathos » social, d'un enthousiasme qui mobilise les foules et les conduit à la lutte révolutionnaire, pour, en fait, « humaniser l'homme. » C'est ainsi que les poètes, les écrivains et les journalistes liés au mouvement communiste — alors clandestin — et qui ont fait leurs débuts après 1930, poursuivant leur activité après la Libération du 23 août 1944, apportent le souffle de la littérature engagée, dans l'édification d'un monde de justice et d'équité sociale, littérature où l'on voit reparaître, dans une acception renouvelée le filon de la conscience patriotique ci-dessus évoqué. Dans la création d'un poète comme Miron Radu Paraschivescu, par exemple, lui-même engrené dans la lutte clandestine, la décennie 1932—1942 est symboliquement exprimée dans le poème: *la Déclaration pathétique* où l'auteur se considère un prophète, un orateur issu de la masse et se dirigeant vers elle. Le révolutionnaire que guettait l'imprévisible, qui connaissait les difficultés de la lutte sous la répression fasciste, mais qui s'adonnait totalement à la cause, allait sentir de notre temps le besoin de chanter (comme dans le cycle *Louanges)* les réalités affermies et florissantes pour lesquelles il avait milité et qui sont forgées par les hommes pour les hommes, sous le signe de la justice sociale, du droit de chacun à s'affirmer totalement dans une société marquée par le travail, la raison triomphante, la cicatrisation des plaies anciennes. Le ton combatif, l'imprécation rhétorique se change en contemplation recueillie et exaltée des accomplissements du démiurge libéré: l'Homme. Chacune de ces attitudes lyriques contient le don de soi d'une âme ouverte et pleine d'élan, sincèrement attachée à la cause de la solidarité humaine. L'altruisme est la condition lyrique fondamentale et en même temps la qualité morale la plus précieuse du rôle joué par Miron Radu Paraschivescu dans la jeune littérature socialiste de Roumanie. Dans sa poésie, l'influence du journalisme qu'il a pratiqué sans interruption avant et après la deuxième guerre mondiale se fait sentir par l'attention accordée au fait de vie brut, inédit, à l'effet de choc. L'événement significatif accusateur, scandaleux, révoltant, mobilisait la conscience du lecteur, sommé de prendre attitude. Ce ne sont pas des vers écrits par un auteur bien tranquille, assis à sa table de travail; le poète s'adresse ouvertement, énergiquement, aux hommes, comme un « agitateur et un directeur de conscience », électrisant les cœurs et cherchant à déclencher la force tumultueuse de l'action sociale: «J'ai appris pour vous les lois âpres et savantes,/pour vous enflammer, vous galvaniser,/ pour vous élever aux plus hauts sommets / jusqu'au ciel bleu et fier / et de là soigneusement vous faire descendre en vous-même, / regarder l'abîme / et vous demander: sommes-nous capables d'aller jusqu'au bout du combat, / pour étendre notre juste pouvoir / à perte de vue? » Miron Radu Paraschivescu propose une nouvelle typologie du poète-tribun, prophète politique, qui en arrive à s'identifier à cette image. « Citoyen et camarade du monde », c'est ainsi que se considère ce poète communiste qui assume la responsabilité de « tous les chants du monde », des peuples et de leur avenir.

Cette nouvelle dimension de l'humanisme de type socialiste présume qu'une transformation de l'homme et du monde est en cours afin d'imposer une nécessaire et continuelle corrélation entre la théorie et l'idéologie, entre l'étude de la structure de la société, son changement radical et les tâches — à leur tour transformatrices de conscience — qu'assume la création artistique. De là découle aussi le caractère, en premier lieu militant, de la littérature roumaine des dernières décennies, illustré par des écrivains engagés dans le combat révolutionnaire, parmi lesquels je citerais Mihaï Beniuc, Zaharia Stancu, Géo Bogza, Eugen Jebeleanu, Eugen Barbu, Cicerone Theodorescu, Virgil Teodorescu, Géo Dumitrescu, Maria Banuş, Nina Cassian. Les fondements idéologiques de ce nouveau type d'humanisme peuvent être trouvés dans la thèse bien connue de Marx, selon laquelle la racine de l'homme est dans l'homme, ce qui suppose la compréhension complexe de l'homme dans la société et dans le monde pour en dégager les significations de valeur du système planétaire d'interdépendance et de communication humaine. C'est ainsi que, pour être authentique, la poésie politique doit s'identifier avec les convictions, avec les passions propres au créateur. « Le

Poète ne naît pas poète — dit Mihaï Beniuc dans l'un de ses *Apophtegmes* — mais il se forme dans le conflit qui met aux prises les forces sociales dont il devient l'expression, en prenant attitude pour ou contre. » En témoigne la poésie même de Mihaï Beniuc, politiquement acérée. *Ici parmi les Transylvains, la Broie, l'Ours roumain, le Tambour des temps nouveaux, Un homme attend le lever du jour, le Pommier du chemin,* représentent une tumultueuse confession lyrique que sillonnent les langues de feu de l'histoire du peuple roumain: la souffrance du pays déchiré en 1940 par le diktat de Vienne, entraîné de force par le fascisme dans la guerre anti-soviétique, puis l'insurrection nationale du 23 août 1944, la lutte des communistes, à la tête du peuple tout entier, pour l'édification d'un régime de justice. Les convictions intérieures jaillissent d'elles-mêmes de la mêlée des événements et Mihaï Beniuc illustre d'une manière exemplaire la condition du poète politique, représentant de l'humanisme révolutionnaire: « J'aurais pu être communiste sans être poète, mais poète du XXe siècle sans être communiste, non ! » C'est également sous le signe de cet humanisme militant que s'inscrit l'expérience lyrique d'Eugen Jebeleanu, en commençant par le cycle *Ce qui ne s'oublie pas*, pour se poursuivre par *le Sourire d'Hiroshima, Chants contre la mort* ou le plus récent *Hannibal;* cette œuvre hachure en traits nerveux le portrait d'un poète témoin de l'histoire, d'une conscience civique, qui trouve en elle-même les ressources de la colère, de la vengeance et de l'amour pour défendre et sauver les valeurs de l'humanité devant le crime, le mensonge, la misère et la faim, devant la mort. Fortement marquée par l'expérience de la deuxième guerre mondiale, la poésie de Jebeleanu est lacérée par les obsessions hallucinantes de la mémoire du « grand crime ». Le leitmotiv de la mémoire, du témoin qui a vu les effroyables assassinats en masse — cet Orphée dont la chevelure ruisselle du sang de ceux qui sont morts pour la liberté, n'est pas un artifice rhétorique; non, c'est l'image propre au poète-tribun qui clame son droit à confesser, au nom de la conscience justicière de l'humanité, ce qu'il a vu. Porte-parole de la poésie révolutionnaire, lorsqu'il s'applique à dynamiter les consciences et à les orienter vers la conquête de la liberté et du droit, Eugen Jebeleanu se veut le gigantesque écho de l'âme des millions d'hommes, concentrant en lui toutes les souffrances et toute la tragédie du siècle: « Pour ne vivre effroyablement qu'une fois / Il te faut mourir de mille morts ». Ce poète dont la jeunesse a connu toutes les tristesses des années de montée du fascisme et toute la tragédie de la guerre qui avaient transformé l'humanité « en une boucherie », et l'énergie humaine en une cynique expérience de destruction cosmique, écrit souvent en cadences dures, en coiffant les mots d'un casque métallique. Au-dessus de cette « lèpre » du siècle, le poète élève le souffle purificateur du révolutionnaire qui fait le sacrifice de soi-même dans la lutte symbolique avec les forces ténébreuses acharnées à enchaîner l'humanité. La lumière rédemptrice, qui revient sans cesse dans les visions lyriques de Jebeleanu, c'est la reconquête de la vérité et de la beauté par le sacrifice, car si outragées et vilipendées qu'elles soient, elles peuvent et doivent être reconquises par les héroïques, les nobles combattants de tous les peuples.

Au-delà de cet humanisme protestataire, révolutionnaire, jailli de la conscience d'une profonde solidarité internationale, la littérature roumaine nous offre une nouvelle synthèse artistique, d'une valeur classique, de l'expérience de la poésie et des transformations de l'histoire. Je songe au cycle de l'*Hymne à l'homme* de Tudor Arghezi, écrit juste à un moment où le socialisme commençait à se constituer et à s'organiser en tant que réalité économique, sociale et culturelle. Cette vigueur d'expérience et de compréhension, cet écho lyrique des victoires de la révolution populaire se retrouvent dans le geste du poète faisant l'éloge de l'homme envisagé dans son devenir millénaire, ce qui équivaut sur le plan de la conscience artistique à « un acte de compréhension pour distinguer clairement les buts du grand mouvement mondial, par lequel l'humanité entre dans une nouvelle phase de l'histoire. Pour que l'on puisse s'expliquer la direction prise par la société humaine, il faut que l'on se rende compte d'où elle vient, combien de degrés elle a laissés derrière elle et combien d'autres lui restent à franchir ». (Tudor Vianu). Préoccupé de l'idée de l'ascension

humaine, Arghezi suit le fil d'une durée transformatrice de l'humanité, de sorte que, au seuil d'un nouveau régime, pour comprendre le pouvoir et la mission de l'homme sous le socialisme, il concentre toutes les lumières de l'évolution historique. Etudiant la vision sociogonique arghézienne comparativement aux visions antérieures: Hésiode, Lucrèce, Rousseau, Hugo, Eminescu — Tudor Vianu identifie dans l'*Hymne à l'homme* « le dernier chaînon de la série thématique millénaire de la sociogonie, le produit poétique représentatif de la nouvelle culture, la culture socialiste. » C'est en cela que consiste la vision du progrès humain du poème cyclique d'Arghezi, dont la force et la valeur viennent justement d'une nouvelle interprétation de l'histoire, l'homme étant considéré en pleine transformation, en devenir, une nouvelle responsabilité étant sur le point de s'éveiller dans son âme: « Il est temps, vieux serviteur, esclave du méchant / Que toi, l'homme, mon frère, sois ton maître à présent ».

A côté de la création proprement dite, la critique et la théorie littéraires s'appliquent à promouvoir et à interpréter les valeurs, dans la perspective matérialiste-dialectique de la conception de l'homme, être social qui se crée par sa propre activité et qui se transforme en transformant la nature et l'ensemble social. L'art en général, et la poésie en particulier, se trouvent intégrés de la sorte à la vision grandiose de l'action réciproque entre l'homme et la nature. Et ce n'est pas par hasard que les productions du renouveau expressif et fertile dans l'histoire de la poésie roumaine contemporaine, comme les *Premières amours* (1956) et la *Lutte contre l'inertie* (1958) de Nicolae Labiş, ainsi que *Une vision des sentiments* (1964) et *11 Elégies* (1966) de Nichita Stănescu, sont marquées au coin d'une méditation humanitaire dans cette même perspective de la continuité et de la synthèse. Leurs réflexions sur l'imagination et l'inspiration, sur la structure expressive de l'art, fait de formes, de sons, de couleurs, de mots, de signes, sont enrichies par l'écrasante présence de l'homme qui modèle l'histoire et qui est modelé par elle. De la sorte, la poésie devient le dernier produit du travail d'autodevenir de l'homme, le triomphe de son génie créateur. Ou, comme le dit Nichita Stănescu dans *Gloire à l'homme !*: « Les hommes sont des oiseaux rares / aux ailes qui poussent en dedans / et battent, flottent, planent dans un air plus pur / qui est la pensée ! »

DAN HATMANU: Cristal

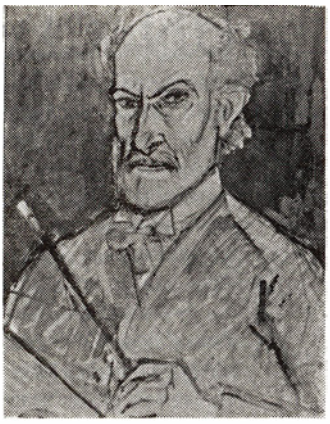
UN CLASSICISME MODERNE

par AMELIA PAVEL

Historiquement, nous semble-t-il, nous ne risquons guère de nous tromper en affirmant que dans les arts plastiques, plus que partout ailleurs, le motif de la figure humaine s'est exprimé avec une persévérance singulière au fil des siècles, agissant directement sur les consciences en vertu de sa présence dans la vie quotidienne. L'image, qui, plus ou moins modestement, remplit le cadre de notre existence journalière, accompagne nos actes et exerce, imperceptiblement, une influence sur nos réactions, se constitue comme un second univers humain dont les lois et les itinéraires demandent d'être déchiffrés. Des expositions me reviennent à l'esprit — celle du portrait anglais, du portrait polonais, hollandais, russe, qui, recouvrant sur les murs des salles de musée, recréaient des ambiances d'autrefois. On pouvait ainsi comprendre en quelque sorte le rôle décisif que le portrait a joué sur un double plan: dans l'affirmation de la conscience de soi des générations et dans la conscience de leur rapport avec le passé, donc avec leur origine. En ce sens, le portrait demeure l'un des principaux instruments de l'art plastique humaniste. On reconnaît une civilisation, entre autres, d'après l'aspect et le « secret » de ses portraits. De ses portraits réels comme de ses portraits idéaux, ou même conventionnels. Le rôle formatif de l'art, dans le sens supérieur du mot, s'exerçant dans la direction de la connaissance de l'homme — à l'intérieur des coordonnées de la psychologie humaniste, de la civilisation marquée par la culture gréco-latine — se rattache au plus haut degré à la fonction du portrait, à sa capacité de survivre et de se renouveler. Le fait que, à un moment donné — entre les années 30 et 60 de l'évolution de l'art européen occidental — le portrait semblait tombé en désuétude, exprimait une déroute, un doute profond concernant le destin humain, un état d'aliénation, une inadaptation aux nouvelles conditions de vie. D'ailleurs cette pénombre du genre n'a été ni aussi catégorique, ni tellement significative que voudraient le faire entendre les théoriciens de l'abstractionnisme qui présentent ce courant comme un apogée de l'art contemporain, ayant le droit de se prolonger dans l'éternité. L'ensemble du mouvement de la « nouvelle objectivité » allemande (Neue Sachlichkeit) des années 1920—1930; la redécouverte et la remise en valeur de certains artistes préoccupés de formes modernes du portrait durant les années 1930—1940; les formes diverses de l'expressionnisme — retenant, de nos jours, lui aussi particulièrement l'attention comme l'une des variantes de l'étude de l'expressivité humaine (variante issue d'une pensée artistique à caractère polémique) — reconstituent l'image véritable de l'art du XXe siècle. Avant d'avoir pris fin, ce siècle est, au début de son dernier tiers, le dépositaire d'affirmations spectaculaires de la figure humaine dans les arts plastiques. Traditionalistes et artistes d'avant-garde s'affrontent aujourd'hui sur ce terrain commun considéré essentiel, indispensable à l'existence même de la création plastique dans la vie de l'homme contemporain. Il est d'autant plus nécessaire, par conséquent, d'essayer de

VASILE LAZĂR: La ballade de Pintea l'Intrépide

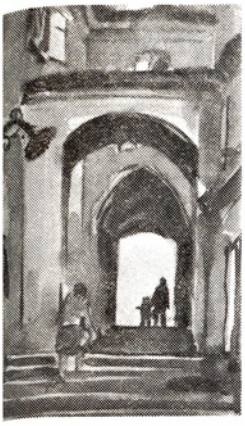
AL. CIUCURENCU: Paysage industriel



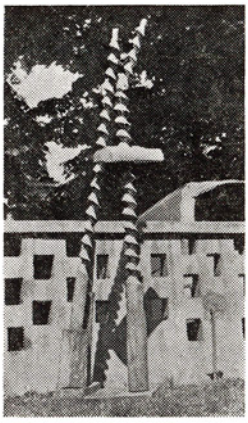
THEODOR PALLADY: Autoportrait

tirer au clair et de délimiter la position de l'humanisme roumain contemporain dans un domaine où, d'une part, il fournit une contribution théorique et pratique importante, et, d'autre part, met en évidence au fur et à mesure des traits caractéristiques et spécifiques de la spiritualité roumaine et de sa manifestation dans la culture roumaine actuelle.

Cette délimitation opère moins dans le répertoire proprement dit des sujets de la figuration humaine — au fond, ce que nous appelons thèmes actuels se retrouve aussi dans l'hyperréalisme américain, dans le réalisme photographique, dans le réalisme « video » — mais plutôt dans *l'attitude envers l'homme* et son domaine d'action, le milieu social. Le premier trait frappant à cet égard est que, à la différence de la rupture catégorique entre l'interprétation de la figure dans l'hyperréalisme et celle que proposent d'autres formes de réalisme (des Egyptiens à nos jours), dans l'art contemporain roumain, le filon qui continue la tradition est visible et persistant, même lorsque le côté innovation est prononcé. Il n'y a pas dans l'art roumain une nostalgie du passé, dans le sens où le phénomène est à relever dans les pays occidentaux, mais il y a, par contre, une *réalité vivante* de la tradition, sous la forme d'une expérience accumulée qui prend sa source dans la vie vécue dans un milieu psycho-géographique original et constitué de manière unitaire. Cette réalité vivante de la tradition n'exerce en rien un frein sur l'inventivité contemporaine, bien au contraire elle la mûrit, lui donne un équilibre, une sagesse lorsqu'il s'agit d'adopter les éléments nouveaux et d'en escompter les effets, ce qui explique en grande partie les succès de l'art roumain à l'étranger en un moment où les esprits souhaitent un retour à la lucidité et à la mesure humaine. Les expositions roumaines de ces dernières années ont souvent permis de constater qu'ici le développement d'un art figuratif fondé principalement sur le portrait et sur sa composition a lieu, de préférence, dans une vision si j'ose dire classicisante, mais classicisante non pas par les formes, classicisante dans l'esprit. Chose digne d'être retenue, car aujourd'hui apparaissent, dans d'autres formes de l'art humaniste, à l'intérieur de traditions situées sur d'autres latitudes, des portraits et des compositions figurales d'un caractère grotesque et déformant, à accents violents, qui renvoient par exemple à l'art mexicain. La tendance « classicisante » de l'humanisme moderne roumain — de forme d'ailleurs très variée — se situe surtout dans la zone des *états d'esprit*, et de là se projette sur les modalités de langage. Il ne s'agit donc pas d'une conception académisante qui maintiendrait une rigueur et une modération d'école, mais, bien au contraire, de la manifestation spontanée d'un « bon sens » historique, d'ordre affectif autant qu'intellectuel.

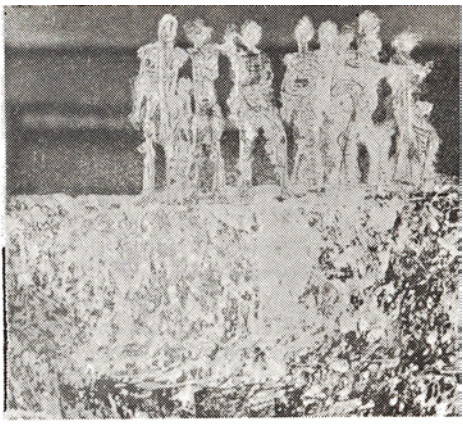


MARIANA PETRAŞCU: Le vieux Sibiu



Sculpture de GEORGE APOSTU

LUCIAN GRIGORESCU: Nicolae Bălcescu



DAN ERCEANU: Terre et hommes

Sur le plan des moyens d'expression cette attitude, profondément enracinée dans l'expérience artistique roumaine, s'associe à une finesse artisanale et à une virtuosité surprenantes; sentiments et impulsions s'incorporent dans un tissu de langages organisés, dominés, retenus dans les cadres d'une « pondération » spécifique, bien connue, souvent appréciée, mais qui est — disons-le bien — l'effet d'un tempérament *dominé* et non pas d'un tempérament déficient. Nicolae Grigorescu, Constantin Brancusi, Theodor Pallady, Gheorghe Petraşcu — pour ne choisir d'exemples que dans l'art roumain moderne — pratiquent un art qui est à la mesure spirituelle et même physique de l'homme, un art sans super-sollicitations, à la mesure de l'homme aussi comme aspiration à la perfection, à la satisfaction du travail bien fait. Cet art suscite de profonds échos dans ses répliques contemporaines, même si, en apparence, le rapport direct entre passé et présent ne peut être, et ne doit pas être aussitôt reconnu.

L'évolution des rapports entre l'homme et le milieu social soulève aujourd'hui beaucoup d'autres problèmes concernant la figuration humaine; il faut d'abord se demander si les données d'une spiritualité et d'une sensibilité spécifiques, avec tout ce qui en découle pour la création artistique d'un peuple, sont ou non immuables, si elles peuvent, par conséquent, intégrer des éléments nouveaux sans que les fondements mêmes des choses en soient ébranlés, sans que l'idéal de l'humanisme cordial, modéré, se manifestant dans un univers d'émotions sans excès, ayant la noblesse de la réserve, sans que, disions-nous, cet idéal en soit anéanti. Dans son ensemble, la création artistique roumaine des dernières décennies répond affirmativement à cette question. En ce sens, seraient à mentionner les compositions et les portraits signés Lucian Grigorescu, Iosif Iser, Camil Ressu, Corneliu Baba, Henri Catargi, Alexandru Ciucurencu — en peinture — Romulus Ladea ou Ion Irimescu — en sculpture — qui rendent hommage à la beauté du travail, à l'élévation spirituelle qu'il donne à l'homme libre, ou bien mettent en valeur le rayonnement des visages d'intellectuels humanistes (Mihaïl Sadoveanu, Tudor Arghezi, George Călinescu, Lucian Blaga), qui, nous le sentons, communiquent spirituellement avec ceux qui les ont peints. Il faut y ajouter l'expérience d'un art du paysage renouvelé, en ce qu'il souligne la présence humaine, élément constructif qui fonde l'optimisme de la vision plastique globale: telles, par exemple, les toiles d'un Marius Bunescu, Dimitrie Ghiață, Eugen Popa, Mariana Petraşcu et beaucoup d'autres. La persistance d'une vision et d'une pensée artistiques originales, à la fois continues et discontinues par rapport au passé, se manifeste avec évidence dans les genres

qui se sont particulièrement développés en Roumanie ces dernières années — peinture, sculpture, art décoratif monumental. L'envergure imaginative de peintres comme Virgil Almăşanu, Vlad Florescu, Ion Biţan, Ion Nicodim; la force expressive de sculpteurs comme Ovidiu Maïtec, George Apostu, Paul Vasilescu, Cristian Breazu, Mihaïl Laurenţiu, ou bien celle de tant d'artistes qui ont peuplé le véritable musée en air libre qu'est le « Camp de sculpture » de Măgura Buzăului; le caractère prononcé de vitalité, d'optimisme, de confiance, la vigueur spirituelle des tapisseries de Ion Nicodim, Şerban Gabrea, Ana Lupaş; les objets lumineux en verre de Dan Băncilă continuent l'esprit d'équilibre digne d'être appelé « classique », mais lui ajoutent l'émotion vibrante, aux accents dramatiques parfois, qui marque les évolutions artistiques contemporaines.

Cette expérience se manifeste dans plusieurs directions, chacune reprenant à sa façon les éléments fondamentaux de la spiritualité roumaine. L'une de ces directions choisit de représenter de façon symbolique des chapitres de la vie historique et culturelle du passé ou de la contemporanéité roumaine. Là, bien que l'on ne puisse encore détacher des traits à valeur générale trop catégoriques, on peut avancer que se manifeste une tendance à la stylisation et à des formulations de synthèse. Tendance à signaler dans la création de jeunes sculpteurs de talent — Horia Flămîndu, Napoleon Tiron, Ion Condiescu, Nicăpetre — qui orientent leurs recherches autour du symbole, dans le langage plastique contemporain, aussi bien que dans l'activité des graphiciens appartenant surtout à l'école roumaine de gravure — ayant à sa tête Vasile Kazar, Marcel Chirnoagă, George Leolea, Ion State, Dan Erceanu, Wanda Mihuleac — dont le trait majeur est la tension dramatique ou le dynamisme des motifs narratifs. Très souvent on remarque chez ces graphiciens une tendance polémique contre tout ce qui, par la violence, le mensonge, la pression aliénée, peut abaisser l'homme.

Une direction très importante, et profondément impliquée dans toute la création artistique du peuple roumain, est celle qui se manifeste dans les genres artistiques issus du rapport homme-nature. Le lyrisme dans la présentation du paysage des grands artistes du XIXe siècle et de la première moitié du XXe siècle — Teodor Aman, Nicolae Grigorescu, Ştefan Luchian, Theodor Pallady, Gh. Petraşcu, Nicolae Tonitza, Francisc Şirato, I. Theodorescu-Sion — est directement continué aujourd'hui par les peintres de la génération âgée — tels Henri Catargi, Aurel Ciupe, Ion Musceleanu — et, indirectement, sous d'autres formes, par de jeunes peintres tels Horia Bernea, T. Moraru. Une véritable « intuition écologique » fait fleurir certains modes d'expression artistique destinés non seulement à embellir le cadre de la vie quotidienne ou à le servir sous une forme esthétique, mais aussi à aider l'homme à s'adapter aux conditions de la civilisation urbaine et du style de vie contemporain. Chaque genre de l'art comporte un chapitre plus ou moins marqué par le paysage : il s'agira de présenter celui-ci dans ses éléments concrets, localisés, ou d'en métamorphoser les données géographiques, de les sublimer pour mettre en relief les valeurs de pureté de la nature et ses rapports cordiaux avec l'homme. Ces genres constituent un chapitre important de l'humanisme plastique roumain contemporain, avec leurs échos provenant de l'art populaire, non pas par l'emploi direct de ses motifs, mais par des voies subtiles, par l'utilisation de matériels simples, naturels, voire frustes, par une certaine gamme de couleurs et surtout par un sentiment tonique et une pensée harmonieuse. A la différence des recherches poursuivies dans la même direction dans d'autres parties du monde où, comme en Finlande et au Danemark, pays eux-mêmes à riches traditions artisanales, est dominant l'écho de la pensée fonctionnelle-rationaliste imprimée par le Bauhaus aux arts décoratifs appliqués — en Roumanie l'accent tombe surtout sur l'élément émotionnel-actif, nous dirions même formatif des mêmes genres: formatif pour l'être humain dans tous ses ressorts.

L'espace actuel des arts plastiques roumains permet donc de définir ceux-ci non plus seulement du point de vue de leur maturité esthétique, mais aussi de les qualifier au point de vue philosophique et social comme une contribution nullement négligeable aux efforts de l'homme moderne qui cherche à maintenir ou à retrouver l'équilibre de son propre être.

LE PERSONNAGE DRAMATIQUE: SOLUTIONS ORIGINALES

par VALENTIN SILVESTRU

Quelles sortes de personnages peuplent, en Roumanie, la littérature dramatique et scénique actuelle? C'est là une question qui, obligeant à des recherches concentriques, peut mener à constituer une véritable typologie de notre théâtre moderne. Il est vrai que cette catégorie comprend d'innombrables exemplaires, d'une variété illimitée, puisque le type théâtral est non seulement le héros littéraire de la dramaturgie originale, mais aussi un héros scéniquement incarné; et qu'à de mêmes images écrites peuvent correspondre un nombre infini de représentations, toutes valides, même si on les rapporte à un seul système de critères. Cependant chaque époque a ses caractères dominants et chaque période d'un mouvement théâtral ses préférences. Il est assez peu probable qu'un Hamlet obèse, asthmatique, barbu, enveloppé des larges plis de plusieurs pèlerines superposées, comme l'interprétait — nous dit-on — Betterton au XVIIe siècle, puisse encore être admis, de nos jours, dans son tragisme énigmatique; tout comme il est invraisemblable que nous puissions envisager Faust tel qu'il nous est montré dans une eau-forte de Rembrandt dont le modèle était un acteur du temps. C'est pourquoi, pour pouvoir étudier les types il nous faut identifier, dans l'art, leurs corrélations avec l'homme caractéristique d'une période donnée et chercher à découvrir ce qui, dans l'univers de la scène, définit cet homme caractéristique, incarné par n'importe quel personnage, historique ou actuel.

Il est évident que chez nous le théâtre d'aujourd'hui est en premier lieu sensibilisé par la pensée et le mode d'action du Roumain actuel; les personnages ont, en général, un caractère documentaire frappant et sont reconnaissables, parfois même attestables, non par les effets d'un réalisme plat et transparent, mais par leur projection dans le milieu ambiant et par leur historicité, au-delà de toute formule : réaliste-traditionnelle, parabolique ou fantastique. Dans le drame historique *Petru Rareş* de Horia Lovinescu, l'une des meilleures productions en l'espèce — le voïévode médiéval, diplomate avisé et clairvoyant, combattant tenace contre le terrible Empire ottoman, est présenté nanti des qualités de l'actualité, ou plus exactement, il est envisagé à travers le prisme de l'actualité. Authentiques, attestés par les chroniques, ses idéaux le rapprochent de nous jusqu'à se confondre avec les idées politiques du présent et nous le rendent ainsi contemporain. Irina, la femme qui accouche en pleine tourmente, alors que se déchaînent calamités catastrophiques et qui affirme sa fière espérance en la continuité inébranlable de sa lignée, au-delà de toutes les vicissitudes, constitue un personnage robuste et intéressant et donne à la tragédie ontologique de Marin Sorescu — *la Matrice* — un sens du présent. Car Irina croit aux valeurs pérennes qu'elle voit protégées aujourd'hui et elle a une manière civique, subtile, d'affirmer son devoir : défendre, en dépit de l'hostilité des éléments, la vie de son descendant. Dans l'ouvrage à forte résonance de Titus Popovici : *le Pouvoir et la vérité*, Stoïan, détenteur d'importantes fonctions tout au long

de deux décennies d'histoire roumaine récente, devient une image-symbole du drame du militant qui n'a pas réussi à porter jusqu'au bout et dans l'esprit des principes, le fardeau des responsabilités. Par lui-même et par les modalités selon lesquelles les autres se délimitent par rapport à lui, le héros acquiert une telle acuité que de nombreux spectateurs ont le sentiment de trouver, dans la fiction, une réalité humaine authentique. Sur la scène (au Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra » de Bucarest) après être passé sur l'écran, Stoïan a acquis la même aura de troublante authenticité et il a réverbéré les mêmes significations, découlant des erreurs qui ont été révélées, amendées et rendues irrépétables à un moment nouveau de l'histoire roumaine contemporaine. L'individu que nous montre Paul Everac dans sa pièce *Un phalène sur la lampe* et qui abandonne son pays, en vue d'une illusoire réussite à l'étranger, vit la médiocre tragédie du renégat et du transfuge; s'il a également acquis une surprenante valeur documentaire, cela est dû, probablement, à la manière dont l'auteur, très attentif à la reconstitution psychologique de l'échec, et à la reconstruction, jusque dans les moindres détails, d'une ambiance suggestive, sait envisager politiquement le destin du personnage. Pamphlet vigoureux, la pièce montre pour la première fois ce type du déraciné qui, sans cesse et inexorablement désorienté, perd une à une ses illusions et dont le drame naît de la découverte graduelle d'une vérité parvenue jusqu'à lui faussée ou que, simplement, il avait ignorée.

L'infusion de l'élément politique dans le théâtre roumain — comme d'ailleurs dans celui d'autres pays — est un signe des temps et c'est avec raison que l'enquête d'une revue culturelle, menée auprès de dizaines de personnalités concluait que le théâtre roumain était *en substance* politique sur toutes ses trajectoires en tant que genre et qu'orientation stylistique. Elle est si grande et si dense, cette infusion, qu'elle se fait sentir même dans la manière dont le répertoire national et universel est reconsidéré. Dans la nouvelle vision scénique du chef-d'œuvre de I.L. Caragiale, *Une Lettre perdue*, Liviu Ciuleï qui a monté le spectacle est aussi l'interprète de l'un des rôles : celui d'un candidat à la députation, corrompu et décrépit. Eh bien, Il a conféré à celui-ci un masque si riche qu'il en est devenu une quintessence de la politicaillerie défunte, ouverte à toutes les tares du balkanisme, antinationale et apatride. La reprise au Théâtre « Nottara » de Bucarest de *Dernière heure* de Mihaïl Sebastian, a permis de mettre puissamment en relief le caractère politique de l'intrigue. Le rédacteur en chef d'un journal à scandale, obscurément stipendié, est devenu, dans la conception du metteur en scène Valeriu Moïsescu et dans l'interprétation de Ștefan Iordache, un chef de parti agressif d'extrême-droite, pour lequel le journal est, entre autres, un instrument d'attaque : le personnage acquiert de la sorte une dimension nouvelle, et passe du registre du ridicule à celui du grotesque le plus sombre. Dans le spectacle shakespearien grandiose et moderne que signe Dinu Cernescu (au Théâtre « Nottara »), le prince Hamlet est devenu la victime d'une conspiration de l'étranger visant à envahir le pays; à la fois victime et instrument inconscient, il paie tragiquement son erreur. Je ne fais que résumer ainsi l'idée essentielle de la représentation; non exprimée en termes primaires, elle s'est frayé un chemin à travers les méandres d'une longue démonstration qui, d'une grande subtilité et d'une grande beauté, conserve pieusement la lettre du texte, les fonctions et les insignes des personnages, la cérébralité du héros et n'ajoute pas un sens nouveau à l'œuvre shakespearienne; elle inculque la sensation de l'avoir extrait du texte et du contexte.

Il est évident que le personnage incarnant le Roumain d'aujourd'hui est porteur, en tant qu'armoiries d'authenticité, du message que le héros de la réalité actuelle transmet au monde contemporain et à venir. C'est le message d'un humanisme militant, éclairé, faisant valoir la longue tradition d'un humanisme spécifiquement national et l'attitude morale et politique présente, où à l'orgueil patriotique s'allie le respect internationaliste des autres peuples. En agissant dans l'esprit de l'humanisme socialiste caractéristique, le héros de la dramaturgie roumaine moderne mène tout un combat et découvre ses solutions de vie

dans une puissante affirmation de qualités humaines et dans une relation indissoluble entre l'individu et le milieu social.

Il va de soi que cette configuration du type dominant n'est pas expressément déclarée, pas plus qu'elle *n'illustre* certaines situations; en sa qualité de résultante d'une lutte en faveur d'idées avancées, elle *engendre* des situations de nature à expliquer un état d'esprit, un climat favorable au développement harmonieux et total de la personnalité. Dans *les Journalistes* de Alexandru Mirodan, le rédacteur en chef d'une publication destinée aux jeunes, Cerchez, se forme sous nos yeux en tant que combattant pour la vérité, la probité et la justice, du fait qu'il lui faut découvrir et annihiler la lâcheté d'un tel, la félonie de tel autre, l'indifférence chronique d'un troisième et çà et là, une mauvaise foi manifeste. Obtenue non sans peine, sa victoire est celle d'un homme véritable, et, bien sûr, celle des conceptions positives qu'il défend et propage. Le remarquable drame de Horia Lovinescu *la Mort d'un artiste* est l'histoire d'un grand sculpteur, Manole Crudu, qui ne se réalisera en tant que tel, que lorsqu'il aura vaincu en les mettant en effigie, les chimères et les cauchemars qui le hantent. Délivré, la conscience nette, il peut alors laisser à son fils, sculpteur lui aussi, un legs précieux, celui d'un art solaire, qui s'inspire de la lumière du temps. Dans la pièce de Dumitru Radu Popescu, *Ces Anges tristes*, les jeunes Ion et Silvia, d'une grande pureté d'âme, sont assoiffés d'idéaux élevés. Mais leurs élans sont contrariés par des hommes faibles, légers ou prévaricateurs, et c'est pourquoi, combattant, non sans une certaine agressivité, l'impureté morale, ils ne se permettent même pas une liaison sentimentale, qui leur semble maculée d'obscures réminiscences. Si grande est la force de ces héros et si riche leur vie spirituelle, si aiguë leur intransigeance éthique, que presque chacune des quinze interprétations données à la pièce sur diverses scènes des théâtres roumains dévoile une autre facette de leur structure morale.

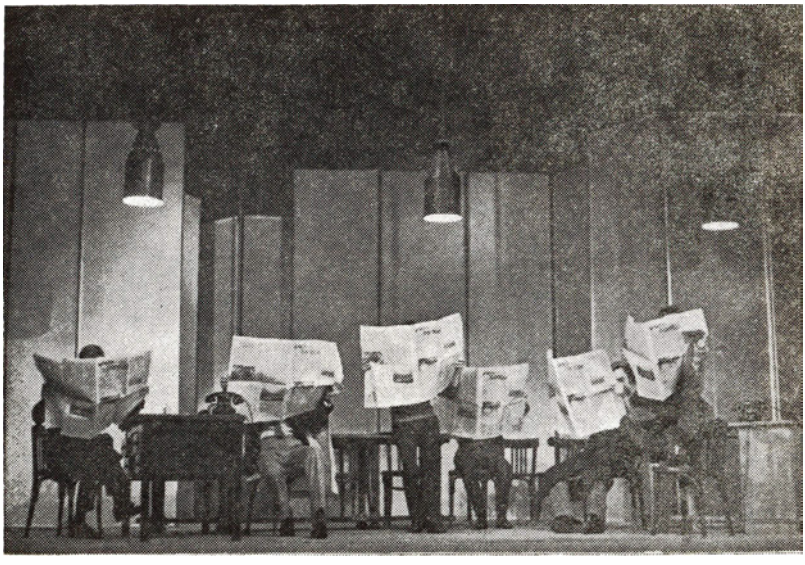
Il est intéressant d'observer que le modelage du héros en lutte contre l'adversité, dans le contexte dialectique de la négation et de l'affirmation, est devenu l'un des traits de la nouvelle comédie roumaine, humaniste en essence, combative et exprimant indirectement le même idéal que le drame. Dans *le Mouton enragé* ou dans *l'Opinion publique* ou encore dans *l'Intérêt général*, les célèbres comédies de Aurel Baranga, le personnage central, qui assume

Une lettre perdue de I.L.Caragiale dans l'interprétation de la troupe du Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra » de Bucarest

toutes ses responsabilités civiques, est le porte-parole sarcastique, punitif, de l'auteur. En se déchaînant contre les canailles, les bureaucrates et les imbéciles, il exerce une action salutaire avec la claire conscience des devoirs moraux et il utilise l'arme de l'ironie dans un dessein bien précis tout en formulant, d'une manière personnelle, certaines exigences socialement importantes. De même, dans les comédies de Teodor Mazilu, le héros déclare l'esprit petit-bourgeois comme contrevenant, dans toutes ses manifestations au régime socialiste et soumet les parasites sociaux à une pluie de sarcasmes vitriolants qui met leur âme à nu et les couvre de ridicule. L'auteur édicte des sanctions par le truchement de personnages qui, avec un calme moqueur et une grande fermeté de principes, attaquent les nullités prétentieuses et précieuses, mièvres et geignantes, sans leur laisser la moindre échappatoire et dont il dénonce avec force arguments la nocivité sociale.

On peut soutenir que dans la dramaturgie roumaine actuelle, l'humanisme est le principe actif du héros, sa raison primordiale, et en même temps son carat essentiel d'originalité.

Une discussion esthétique qui ne date pas d'aujourd'hui pose la question du héros dans la dramaturgie moderne en affirmant le non-héros, ou, d'un autre point de vue, le héros collectif, ou encore, sous un autre rapport, l'anti-héros. Il est évident que les concepts soumis aux débats ne sont pas le résultat de spéculations stériles, mais qu'ils ne font que souligner certaines réalités dramatiques et scéniques qui ne peuvent pas ne pas attirer l'attention. Dans *le Météore* ou *Frank V*, l'anti-héros dürenmattien, par exemple, est le corollaire d'une attitude esthétique qui ne parvient plus à embrasser distinctement la personnalité ou bien la nie, en percevant l'effet dissolvant de la dépersonnalisation totale sous une pression sociale écrasante et sous celle de l'automatisation de l'être. Par ailleurs les essais, intéressants et complexes, de la troupe du « Living Theater » s'appliquent à affirmer en tant que héros, une collectivité encore assez indistincte, mais galvanisée par une idée-force qu'elle tendait à réaliser jusqu'au bout et radicalement. Dans une autre vision, sous le signe d'une autre manière de penser, le théâtre documentaire, représenté par des écrivains comme Peter Weiss, Günther Grass, Peter Handke, proposent un être collectif qui assume une tâche nette, en se confrontant à l'his-



Les Journalistes de Al. Mirodan

toire et en énonçant, fût-ce sur un ton didactique, une morale sociale. Brecht a dégagé, non sans génie, la théorie du théâtre non-aristotélicien et a introduit dans la pratique même du théâtre le non-héros, celui qui, par un paradoxe dialectique troublant, lutte contre l'histoire, soit parce qu'il ne peut en connaître les lois, soit parce que tout le cours de sa vie est anhistorique, soit encore parce que ses solutions particulières se différencient, d'une manière négative, des solutions du temps, comme cela se passe avec Mère Courage, avec Coriolan ou avec les prostituées de Se'Tchouan.

C'est environ dans la sixième décennie de ce siècle que l'école roumaine d'art dramatique est entrée en contact, assez brusquement, avec ces problèmes. Ils lui ont été présentés par la dramaturgie moderne de l'étranger mais aussi par ses propres auteurs, par le truchement des héros-abstractions de *l'Auberge de la croisée des chemins* de Horia Lovinescu ou des comédies allégoriques de Teodor Maziiu, par les personnages réalistes-symboliques de Dumitru Radu Popescu et d'autres auteurs. Comment les metteurs en scène et les acteurs roumains ont-ils résolu ces difficiles problèmes?

Je me suis appliqué dans plusieurs études et dans des livres divers à détecter les traits propres au processus créateur de ce compartiment, et j'y soutiens que le théâtre roumain a donné une solution générale *originale* à la configuration scénique du personnage moderne.

Voyos un peu comment a été interprétée, par exemple, *la Visite de la vieille dame* de Dürrenmatt? Deux acteurs extraordinaires de la génération des aînés, Aura Buzescu et Jules Cazaban, ont réalisé deux créatures antagoniques: un monstre dévorant, gigantesque et un monstre tout rabougri, qui meurt d'une manière dérisoire. Leurs structures physiques étaient celles d'êtres humains d'apparence normale, sans aucune intention d'imitation naturaliste, mais les créatures étaient nimbées d'un mystère ineffable, effrayant. A mesure que se déroulait l'action, Claire Zachanassian s'immatérialisait, perdait ses attributs de féminité, d'humanité, et il ne restait d'elle qu'un mécanisme assassin que nul n'aurait pu arrêter. La force de la composition *intérieure* était telle que bien que l'actrice ne modifiât en rien ses données physiques, sa démarche, ses gestes ou sa mimique, nous

Marcela Rusu et Amza Pellea dans la pièce *l'Intérêt général* de Aurel Baranga

Liviu Ciule (à gauche) dans *le Pouvoir et la vérité* de Titus Popovici

avions tous finalement l'impression d'assister à l'avance destructive d'un automate irrationnel. *Un personnage* scénique avait été créé, l'idée de l'auteur suisse avait pris corps — non pas dans le sens direct, puisque si abstraite que soit une idée, dès qu'un acteur en est le porteur elle emprunte de toute façon sa présence corporelle — mais dans le sens médiat, artistique, dans l'esprit du texte et nantie des tâches scéniques prévues par celui-ci.

Certaines expériences de transposition, chez nous, de la dramaturgie brechtienne ont été qualifiées de brillantes. La plus ancienne Mère Courage qui parlât le roumain, une vieille et admirable actrice de Jassy, Margareta Baciu, interprétant l'héroïne avec une intuition hors du commun, selon la manière distancée et épique imposée par le metteur en scène brechtologue, prenait néanmoins la liberté d'approfondir, par de fines insertions interprétatives, la contradiction entre la mère et la marchande, de réprimer visiblement ses affects sous la croûte glacée de l'indifférence, de proposer, par un jeu dédoublé, la possibilité perdue de la femme Courage de se réaliser humainement en dépit des circonstances et en dépit de ce qu'elle s'imposait elle-même. Présentant pour la première fois *Galilée*, à la radio, le grand acteur roumain George Calboreanu a introduit dans le débat proposé par la pièce un autre point de vue que celui de l'auteur : il suggérait l'idée que

l'illustre savant de la Renaissance n'avait pas abandonné la lutte, mais que, sous la contrainte, il avait formulé une fausse abjuration, afin de trouver ensuite selon les circonstances, d'autres formes lui permettant de militer. A une question posée par un journaliste et concernant ce point de vue grâce auquel le personnage se montrait sous un jour nouveau et en pleine possession d'une robustesse spirituelle non altérée, l'acteur roumain a répondu qu'il avait trouvé ce point de vue dans la pièce et qu'il n'avait fait que se guider sur lui; de plus, il avait songé à la vie de l'auteur lui-même comme modèle d'existence du héros. Jouant les personnages de Teodor Mazilu, lesquels sont autant d'allégories satiriques impitoyables, parfois funambulesques, de l'obtuse condition spirituelle des petits-bourgeois, l'acteur Octavian Cotescu les a tous investis d'une ruse quotidienne qui crée, d'un seul coup, un nouveau contraste comique entre l'ambition agressive, philosopharde des individus et leur nullité intellectuelle absolue, le comique devenant de la sorte grave, voire pathétique. Enfin, lorsque la question s'est posée de savoir comment allait être représentée l'action de groupe sans personnages distincts, les jeunes acteurs roumains ont constitué un personnage collectif unitaire, ayant comme lignes de force une direction idéologique et un style (*la Première Brigade de cavalerie* de Vsevolod Vichnevski, au « Petit Théâtre » de Bucarest ou le merveilleux conte roumain *Harap Alb* — « Nègre-Blanc » — ou encore *Zigger-Zagger* de Peter Terson — ces deux pièces étant montées au Théâtre de la Jeunesse de la ville de Piatra-Neamț). La supériorité de cette façon d'envisager le héros collectif vient de l'esprit d'équipe, qui caractérise toutes les phases d'élaboration, puis de la présence scénique globale et aussi du fait que ladite équipe est formée de personnalités réelles.

Ainsi donc, en quoi consiste la solution originale de l'acteur roumain quant à la problématique moderne du héros? Dans la création d'une ossature idéologique du personnage; dans le fait de donner un corps aux abstractions conformément à la doctrine esthétique d'un réalisme substantiel, multiforme, qui exige non seulement la réflexion du réel, mais aussi sa réfraction selon plusieurs angles d'incidence avec la réalité sensible; dans le fait d'insuffler le sentiment de l'actualité, tel que nous l'éprouvons aujourd'hui, aux personnages de tout espace et de tout temps, avec un refus déclaré de tout anhistorisme et de toute atemporalité; dans la spécificité nationale conçue non pas comme simple décor artisanal, mais comme expression d'une pensée originale, de l'humanisme roumain et d'un mode de vie de souche ancestrale, développé au cours d'une tradition sans cesse sédimentée et sans cesse agitée par l'élan révolutionnaire novateur; dans la subordination de chaque réalisation à un style — ou tout au moins à l'aspiration vers un style — obtenu par homogénéité et substantialité, par le laconisme des formes et par la liberté de l'image.

C'est grâce à tout cela que nous pouvons parler d'une théâtralité roumaine moderne, vue comme une synthèse des relations actuelles efficientes et fonctionnelles entre l'art et la réalité, entre les diverses composantes de l'œuvre scénique, entre le théâtre et le public, entre les artistes, les spectateurs, les critiques, entre la culture et la politique. Dans le contexte de cette théâtralité on considère, en général, que le personnage a une fonction modélatrice et que c'est par l'exemple humain que l'on peut exercer une action efficace sur les consciences. Evidemment, cette action représente un processus sinueux et long, dont les effets ne sont pas aisément et immédiatement mesurables; les influences sont multilatérales et multidirectionnées, certains personnages maléfiques font vibrer telle ou telle zone de conscience, certains personnages bénéfiques en font vibrer d'autres, l'effet éducatif est différencié selon l'âge, le degré d'instruction, les appétences individuelles et collectives, déterminées à leur tour par d'autres facteurs — et ainsi de suite. Cependant il ressort toujours de ce faisceau de problèmes un fil certain : c'est que la qualité du personnage dramatique dépend de sa capacité de vivre les idées qu'il incorpore. De les vivre avec talent et de les imposer.

FILMS DE LA SOLIDARITÉ

par FLORIAN POTRA

Les philosophes de la culture, les philologues, les sociologues, les ethnographes — quand ils s'efforcent de cerner, ou même de définir l'expression roumaine de la nature humaine dans son devenir, c'est-à-dire le fameux concept *d'omenie* — insistent d'habitude justement sur ce substantif abstrait, le considérant un terme spécifique, chargé d'une énergie susceptible d'opérer une différenciation. En réalité, à d'infimes nuances près, *humanité* et *Menschlichkeit*, *humanity* et *umanità* ou *tchélovetchnosti* signifient la même chose, avec tout leur embranchement adjectif et adverbial. (Il est vrai que le syntagme « om de omenie » n'est, paraît-il, guère rencontré dans d'autres langues européennes, qui recourent à des expressions telles que « homme au visage humain », « homme humain », etc.). Plus expressif encore, véritablement unique, est par contre le verbe *a omeni:* ses correspondants exacts devraient être *humaner*, *menschern* (il existe un *menscheln*, mais qui met l'accent sur les faiblesses humaines), *umanare* (les Italiens ont, mais il s'agit d'une notion tout à fait lointaine, un mystique, métaphysique *trasumanare*), *to human*, etc., mais de telles formes ne sont pas usitées. Alors que la notion roumaine de *a omeni*, avant que d'avoir le sens d'offrir à boire et à manger à ses hôtes, revêt le sens fondamental, riche et généreux, *d'accueillir avec urbanité et de traiter avec tous les égards, d'honorer* un homme, son prochain, ses semblables. Soit le sens d'une profonde solidarité concrète, sur le plan matériel, pratique, ainsi que sur le plan moral, celui de l'assistance spirituelle.

Etant un verbe, *a omeni* suggère l'idée de geste: or, qui dit film dit, nul ne l'ignore, action, mouvement par excellence. Mettons donc en rapport les impulsions, les virtualités de la solidarité humaine en action, avec la production de films et voyons quels sont les résultats artistiques et culturels que nous donne une semblable confrontation, sans perdre de vue un seul instant que nous traitons, *cum grano salis*, d'une image typiquement nationale de la nature humaine, entendue en tant que complexe de relations sociales, plus précisément en tant qu'histoire de ce complexe de relations sociales à l'intérieur d'un espace européen déterminé.

« La rivière cherche à retourner à son lit et l'homme à ceux de sa trempe », prétend un proverbe roumain. Quelle est donc la « trempe » du Roumain, son caractère naturel, inné, tel que le reflètent les images cinématographiques (représentatives)? La démarche la plus aisée consiste à faire appel aux films « folkloriques », aux contes de fées, ce qui nous mène à deux importantes adaptations pour l'écran: *Si j'étais. . . Nègre-Blanc* de Ion Popescu-Gopo, d'après le *Conte de Nègre-Blanc* de Ion Creangă, un Rabelais truculent (et même plus que cela) de la littérature roumaine, qui répond à la « joyeuseté » par une « énorme jovialité » ou, pour employer une expression autochtone, par une très personnelle « voie bună » (« bonne humeur »); *Păcală* (un nom que l'on pourrait traduire par *Attrape-Nigaud*) de Geo Saïzescu, d'après le recueil d'histoires pour rire de Petre Dulfu,

un « bon livre pour le peuple », avec pour héros un pendant du célèbre Nasreddine. *L'humanité* qui imprègne le film de Gopo peut, assurément, être saisie en filigrane dans la figure de ce Prince-Charmant qu'est Nègre-Blanc (interprété par Florin Piersic), avec ses sympathiques traits de bonté et de charité, de bienveillance, de ténacité; cependant, un moment-clé de la narration de Gopo est celui de « la ripaille », du festin, avec la chanson à boire de l'Asssoiffé (Florin Vasiliu) — autre Pantagruel. Toute la scène peut constituer une « grande bouffe » folklorique anticipée, cependant que dominante devient une certaine grâce du geste large et que les amis, les « auxiliaires » de Nègre-Blanc (sorte d'armée de Brancaleone recrutée parmi les personnages fabuleux d'un Giambattista Basile, du *Lo cunto de li cunti*, le Conte des contes), ne sont que d'authentiques paysans roumains marqués chacun d'une qualité-défaut prépondérante, fondue dans le creuset d'une gaîté et d'une humeur commune: ils se trouvent à merveille ensemble et ils *se omenesc* mutuellement, ce qui veut dire qu'ils se font l'un à l'autre confiance, se reconnaissent une dignité réciproque et s'offrent, tout à la fois, à boire et à manger. Gopo conduit le moment de main de maître, d'une façon dégagée, affectueuse et lui imprime un rythme, celui de l'air entonné avec humour par le dit Assoiffé, accompagné des réactions syncopées des autres convives.

A son tour le réalisateur Geo Saïzescu introduit, dans *Păcală* des scènes collectives; particulièrement intéressante est la scène initiale, venant immédiatement à la suite du générique, qui décrit et dévoile, au moyen de vastes panoramas, un paysage pré-carpatique de rêve: il s'agit de la venue au monde de *Păcală* (Sebastian Papaïani), cet original « burlón » lyrico-satirique, qui, au moment de naître, pose des conditions impératives, faisant montre de sa précocité prénatale, non seulement d'ordre érotique, mais aussi éthico-social: car, d'emblée, il déclare la guerre à la sottise et aux imbéciles qui, selon la sagesse populaire, ressemblent à « l'aveugle qui se heurte aux murs ». Mais, plus importante encore que cette lutte ironique devient, dans la vision de Păcală, la nécessité, pour les indigents et les faibles accablés par l'âpreté des rupins et des fourbes, de ne pas se laisser duper ou leurrer. L'humanité revêt, de la sorte, les couleurs polémiques sociales, notre héros venant à la rescousse des paysans préjudiciés par l'imposture, comme dans la séquence de la petite vache cachée dans la meule de foin pour la sauver de la cupidité d'un gros fermier. Car « le riche ne croit jamais au pauvre, pas plus que celui qui est rassasié ne croit à celui qui a faim ».

Un moment significatif de *l'Elixir d'amour*

Que l'humanité roumaine, en fait de cinéma, ne s'épuise pas en mouvements de scherzo, nous en avons comme preuve la stature pathétique du soldat Petre (le regretté Ştefan Ciubotărașu) de *la Forêt des pendus*, film qui a valu à Liviu Ciuleï le Prix de mise en scène au Festival de Cannes, édition 1965. Sans diminuer en rien l'intensité des témoignages d'attachement sage, pondéré, de cette ordonnance à l'égard de son officier combattant sur l'un des fronts de la première guerre mondiale, — il convient de mettre en relief la séquence, que nous appellerions « l'escorte à la mort » du socialiste autrichien Müller. Pour ses idées « subversives », antibellicistes, pacifistes, celui-ci est condamné par le commandement austro-hongrois à être assassiné, sous le prétexte habituel d'avoir tenté de s'échapper pendant qu'on le transportait sous escorte. Et c'est justement le vieux Petre qui est chargé d'accomplir la sinistre mission: sur le sentier qui monte à travers la forêt embrumée, entre les deux hommes — gardien et gardé — naît spontanément un sentiment de sympathie et de compréhension, et notre soldat accomplit un geste *d'humanité*, laissant s'échapper Müller et déchargeant en l'air la cartouche destinée à être enregistrée à l'actif (ou au passif?) par les comptables du crime légalisé. Par un admirable effet de « comic relief » de facture quassi élisabéthaine, le personnage équilibre l'excès de tension dramatique, en accompagnant son geste d'une candide réplique hilarante: pourquoi Müller, qui est un homme, s'appelle-t-il aussi Maria, comme une femme? Aussi le soldat Petre doit-il être considéré comme l'incarnation d'une conscience humaine aussi « anonyme » que « noble »: « Quiconque est de bonne souche/Et de bonne espèce/Sait parfaitement ce que signifient cruauté/Et humanité ».

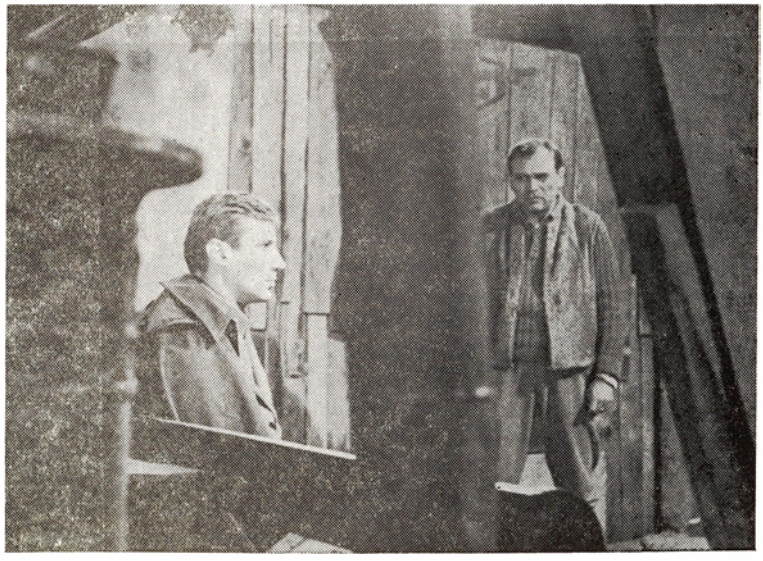
Il va de soi que — dans les films roumains — l'humanité prend corps et s'affirme de plus en plus au croisement des contributions et des efforts créateurs divers des metteurs en scène, scénaristes, acteurs et caméramen, comme dans le cas typique de *la Forêt des pendus*, sur le plateau duquel se sont rencontrés des collaborateurs d'une vigueur et d'une valeur homogènes, du réalisateur Liviu Ciuleï au caméraman Ovidiu Gologan, et de l'interprète Ştefan Ciubotărașu au scénariste Titus Popovici. Dans d'autres cas, néanmoins, la rencontre se résume, par exemple, à celle de deux personnalités, comme dans *le Trésor du Vieux Gué*, où le réalisateur Victor Iliu, a d'une façon tellement prégnante, mis en valeur — outre la physionomie du protagoniste Ştefan Mihăilescu-Brăila — la microphysio-

Ileana Popovici et Mircea Diaconu dans *Philippe le Bon*

nomie unique, grâce à l'intensité du regard, sur un fond de visage ascétique, des yeux profonds de Nicolae Tomazoglu interprétant un cheminot communiste plein de tendresse et de sensibilité, poussé par le souvenir d'une souffrance séculaire à travailler pour l'édification d'une vie morale nouvelle, plus juste. Le cheminot — incarné par Tomazoglu —, d'une santé délicate mais d'une volonté inébranlable, se voit confier la tâche d'endiguer les activités d'accaparement, d'enrichissement, du spéculateur rentré au village pour y faire fortune, pendant les années de crise de l'après-guerre. A cet individualisme exaspéré, l'humanité professée par le militant communiste oppose le sentiment de la solidarité et de la foi en la capacité des masses de venir à bout des difficultés.

D'autres fois, le mérite de la réussite revient quasi exclusivement à un seul élément, notamment à celui de l'interprétation dramatique, ainsi qu'en témoigne la comédie *Elixir d'amour* de Gheorghe Naghi. Dans le cadre d'un récit à demi-fantastique, fondé sur les vertus rajeunissantes d'une préparation miraculeuse, chaque acteur a campé un personnage au masque et au comportement différenciés. La plus émouvante est Melania Cîrje, subtile, féminine « à la manière roumaine », tout au long de photogrammes qui marquent le passage amer d'une précaire, transitoire jeunesse de danseuse-étoile bien cotée à une vieillesse acceptée en toute sérénité qui lui donne l'air « d'avoir dansé à la noce du diable », dans un film évoquant, avec un timbre moderne, le vieux mythe autochtone de la « jeunesse sans vieillesse ». Fait significatif, dans le jeu rajeunissement-vieillissement les héros conservent intacte leur *qualité humaine:* la jeunesse ne les rend pas plus agressifs et intolérants, de même que la vieillesse ne les rend pas mesquins, n'aigrit pas leur caractère. Autant dire qu'au-delà des « oscillations » de l'âge, demeurent tels quels les traits de tendresse, d'amitié, de probité d'une humanité foncière.

En ce qui concerne la série des films socio-politiques, il y a lieu de considérer *le Pouvoir et la vérité* de Manole Marcus comme étant le plus représentatif, non seulement parce qu'il constitue une synthèse historique de la « voie roumaine » conduisant à une vie nouvelle, mais surtout parce que — dans ce cadre — il comprend des accents d'humanisme différenciés. Les militants Stoïan, Douma, Olaru, etc. déroulent leur vie intérieure sur un fond d'humanité réelle, naturelle, la rehaussant de traits bien marqués tels que la patience, la ténacité, la bonhomie, la fermeté acquise, la générosité, une certaine subtilité



Le film *la Forêt des pendus*

de l'affection et de la solidarité humaines. Mieux, le film démontre, au fil de séquences saisissantes, le progrès marqué par la « philosophie de l'homme » dans la société nouvelle: il s'agit de l'élimination progressive, grâce à la création de conditions économiques, sociales et culturelles homogènes, des obstacles «objectifs » dressés sur la voie du bonheur individuel.

Pour la jeune génération de cinéastes, l'humanité s'identifie aux traits de la pureté, expressément mise en lumière dans toute une série de films comme: *Philippe le Bon* de Dan Pița — réplique, jusqu'à un certain point, au *Miracle à Milan* de De Sica-Zavattini, adaptation du roman *Toto il buono;* un film où le jeune protagoniste Mircea Diaconu se distingue par d'indiscutables qualités de « mime parlant », *le Retour de Magellan* de Cristiana Nicolae, *le Mur* de Constantin Vaeni ou la *Montagne cachée* d'Andreï Cătălin Băleanu. Comme il en a été le plus souvent, toujours et partout, les jeunes ne sont pas pleinement satisfaits de ce qui a été réalisé avant eux pour le progrès de la vie, de la société, et manifestent leur intention d'intervenir par leurs propres initiatives. Pour l'instant, cette « critique du passé » se manifeste par le refus des compromis, la prise de responsabilités, le désir d'aller au fond des problèmes, plutôt que par la spécification d'un apport concret, à la mesure de la vitalité toute fraîche des nouvelles générations. Il est vrai que dans *le Mur* de Constantin Vaeni — évocation d'un épisode de la résistance antifasciste à la veille de la libération accomplie le 23 Août 1944 — reparaît cette même exigence de la parfaite unité entre l'idéal et son application pratique, mais le jeune combattant qui assume sa noble mission jusqu'au sacrifice suprême est précisément le père (sur le plan métaphorique) du jeune de nos temps, du jeune qui n'a pas connu la violence du fascisme et les horreurs de la guerre. Le père de *Philippe le Bon* est le collègue de génération de l'utéciste * du *Mur*, mais un collègue moins tenace, moins intransigeant, d'un caractère plus faible, pouvant porter — et qui porte en effet — préjudice à son propre noyau familial, au groupe social dont il fait partie et, implicitement, à la société entière. Fait qui non seulement n'échappe pas au jeune Philippe, mais devient même le motif d'une crise de conscience, d'une série quasi obsédante de questions, dont le pinacle est la question centrale: pourquoi l'existence des hommes n'est-elle pas limpide, pourquoi y a-t-il aussi des zones d'ombre, d'angoisse, d'impureté? Il va de soi que le dépassement dialectique de ce problème, d'ordre surtout moral, l'aidera à trouver sa vraie place au sein de la société nouvelle et en parfaite harmonie avec celle-ci: particulièrement frappante demeure, néanmoins, l'idée qui se dégage du film, à savoir qu'une nouvelle vie morale de la société s'étaye sur la réalisation de la pureté spirituelle régénérée de chacun de ses membres. Il ne fait aucun doute: le concept moderne d'« humanité » comprend aussi ce composant qu'est la pureté, en tant que comportement irrépréhensible sur tous les plans de la vie pratique.

On pourrait ajouter à cela l'analyse symbolique de la socialité, dans la *Comédie fantastique* de Ion Popescu-Gopo, qui propose une vision originale, polémique au sujet de l'inhumaine « computerisation » de l'homme; la nostalgie de la terre natale, unie à la répugnance du Roumain à « s'exiler », dans *Amours passagères* de Malvina Urșianu et, enfin, l'acceptation virile de l'âge adulte dans *Hypérion* de Mircea Veroïu, selon une fine dialectique du rapport passé-avenir, nostalgie-prophétie, où le présent s'insinue comme un élément d'équilibre, d'indispensable sérénité.

Réunis en une « pellicule imaginaire », tous ces fragments et bien d'autres encore, comportant les situations cinématographiques les plus diverses pourraient brosser — bien que de façon incomplète — un tableau vivant de la sagesse, de la sensibilité particulière, des qualités émotives et morales propres aux Roumains, concentrées dans le geste caractéristique et fort complexe du verbe *a omeni*. Dans le geste surtout, et non pas seulement dans les propos — même si ceux-ci, selon un vieil adage roumain, « sont très profitables quand ils sont imprégnés de douceur » — car « une bonne action ne meurt jamais ».

* U.T.C. — sigle de l'Union de la Jeunesse Communiste

LE STYLE MUSICAL ET L'INTENSITÉ DE LA COMMUNICATION

par PASCAL BENTOÏU

Dès qu'il s agit de style, on aborde un sujet à la fois délicat et dangereux. Délicat, bien sûr, mais pourquoi dangereux? C'est que chacun se croit savant en la matière. Est-ce bien vrai?

Dans ce domaine, les plus intransigeants sont ceux qui ont dégagé (d'une observation s'appliquant de préférence aux moments classiques de l'histoire des arts) l'idée que le style est objectivement un ensemble de moyens congruents, mis — dans le cadre d'une œuvre — au service de l'expression artistique. Sous cet angle de vue, sa qualité majeure est la pureté, c'est-à-dire, au fond, un degré élevé de parenté (compatibilité) entre les moyens et d'autre part, un nombre de moyens relativement restreint. Un style sera d'autant plus pur (plus « dépouillé ») qu'il aspirera à un aspect plus — mettons monocolore. Cette perspective contient sans doute une part de vérité, mais une part seulement: l'erreur qui consiste à généraliser ce point de vue devient évidente à l'examen des conséquences. Notre époque vit depuis quelques dizaines d'années sous l'empire de ces idées qui ne sont que des demi-vérités et aujourd'hui nous nous trouvons dans une situation pour le moins étrange, où l'on fabrique souvent le style avant les œuvres mêmes. Le compositeur soumet ses moyens à une sélection sévère, il détermine à priori un nombre très strict de lois fonctionnelles et l'œuvre n'est plus que l'application d'une grammaire plutôt rudimentaire. De cette grammaire non seulement la morphologie et la syntaxe, mais souvent même le lexique ont été élaborés sur un terrain abstrait, sans rapport nécessaire avec la vision concrète dont la présence caractérise et définit la démarche artistique. On confectionne des styles en veux-tu en voilà et une partie de la critique, toute heureuse d'avoir enfin découvert un critère, s'est spécialisée dans la mensuration intérieure des dimensions et des paramètres de l'œuvre. Le verdict est favorable à l'auteur quand le résultat — comme il en arrive souvent dans les exercices d'algèbre — s'exprime par zéro, ou du moins par une formule extrêmement simple, dans le genre + 1 ou — 1. Mais tout résultat un peu complexe (et en art, les résultats ne se laissent constater que sur le plan psychique) est sévèrement taxé d'inconséquence et flétri comme il se doit.

Observer que certaines périodes artistiques favorisées par le sort ont atteint à une grande pureté de style n'a rien d'extraordinaire. Il me semble « hénaurme », en revanche, de ne pas remarquer deux autres choses: a) que l'on n'y constate jamais l'intention de « faire du style », celui-ci étant le résultat d'un processus historique bien défini et b) qu'il existe des moments, dans l'histoire des arts, quand un style « pur » (selon les critères ci-dessus) est la dernière chose dont on puisse parler, des moments qui n'en sont pas moins significatifs pour autant, et le sont peut-être plus. La tragédie classique française, dans toute sa rigueur décantée, ne soutient pas le parallèle avec l'assez « impur » Shakespeare. Le *Faust* de Gœthe, en quelque sorte une énormité stylistique, n'en est pas moins incom-

mensurablement supérieur à l'impeccable *Iphigénie en Tauride* du même auteur, et la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, sublime aberration à ce point de vue, dépasse peut-être en signification ses huit sœurs, que le premier puriste venu déclarera plus orthodoxes. De tels moments transgressent violemment, et parfois entièrement, les problèmes de la pureté de style, qu'il ne convient de soulever que dans l'atmosphère apaisée d'après l'orage (mais à ce moment-là ils se posent d'eux-mêmes !); ils piétinent impitoyablement tout « esthétisme » et de façon générale le problème du style dans l'objet, mais ils peuvent occasionner des méditations extrêmement fructueuses sur le style dans la pensée.

Où chercher les causes de ces bizarreries? Et par ailleurs, la pureté des époques classiques est-elle vraiment aussi cristalline qu'il nous le semble aujourd'hui, surtout quand, sans regarder de trop près, nous acceptons l'idée que ces époques avaient mis au point (délibérément) un système de normes infaillible, dont l'application assurait une élaboration artistique relativement commode et insoucieuse?

Mais avant de tenter une brève analyse de ces thèmes, une question encore me semble nécessaire: suffit-il, pour juger du style, d'observer uniquement l'objet, comme s'il était régi par des lois qui lui tombent du ciel? Et ne ferions-nous pas mieux d'examiner à qui il revient de choisir les moyens, le pourquoi de l'option et si en fait elle n'aurait pas pu être différente?

La classique définition de Buffon autant que le bon sens nous interdisent de trop divaguer à ce sujet: l'économie de moyens impliquée par le style doit nécessairement être rapportée à celui qui fait (ou accepte) le choix. Afin donc de dépasser le stade de la simple observation et pour comprendre le déterminisme inhérent au problème, il nous faut d'abord connaître et comprendre le jeu subtil des lignes de forces psychiques mises en jeu pour l'élaboration d'un style. Et ne pas oublier une vérité inconfortable, c'est qu'un créateur d'art n'est pas libre, en fait, de choisir le sien comme on s'achète une cravate, ni de le refaire chaque fois qu'il en aurait envie, car il s'agit finalement de la seule expression authentique de son être psychique — intellectuel, affectif et moral -- dans toute son unicité insondable, et non pas de minables calculs d'administration du beau.

*

Il semble que l'une des tendances de la musicologie moderne soit d'effacer les barrières plus ou moins artificiellement dressées entre les différentes périodes de l'histoire de la musique. Où finit le classicisme, où commence le romantisme? Il y a du romantisme chez Mozart et du classicisme, un siècle plus tard, chez Brahms. Il y a de l'impressionnisme dans l'œuvre de Liszt et du romantisme chez Ravel. On peut multiplier les exemples. Il serait plus utile de remarquer qu'il existe deux grandes tendances dans l'évolution de la musique: l'une — classique — tendant à clarifier, à fixer et à tracer ce que nous appellerions des normes, l'autre, d'essence romantique ou — si c'est surtout l'objet que nous avons en vue — baroque, aspirant à exprimer le plus directement possible le tumulte intérieur et parallèlement, à transgresser le présent et l'immédiat. Ces tendances ne sont pas exclusives, elles peuvent coexister dans une même époque, une même personnalité, parfois dans une même œuvre. Cependant, au cours de l'histoire, elles semblent se succéder alternativement, un peu comme, dans le vol d'un planeur, des montées relativement soudaines sont suivies par de très lentes descentes. Les moments abrupts de l'évolution des arts, ceux où par un grand effort on cherche à intégrer dans l'horizon de la sensibilité artistique les transformations profondes qui se sont produites ou se produisent encore dans l'horizon psychique de l'humanité sont sans aucun doute d'essence romantique. De pareils moments sont ordinairement indifférents aux problèmes de style. Ils présentent même parfois le spectacle d'une fureur créatrice désordonnée, bien que magnifique, et de toute manière impérieusement nécessaire aux clarifications et aux décantations ultérieures. Car tout romantisme est suivi plus ou moins tard de son classicisme, dont il constitue le point de départ et le fondement nécessaire.

C'est donc dans l'homme et ses problèmes que je rechercherai les bases du style; quant à l'inconséquence sur ce plan, pour autant qu'elle me dérange vraiment, j'y verrai moins un défaut de l'objet, pouvant être éventuellement corrigé, qu'une sévère impuissance créatrice. Car, entendons-nous: ce qui est fâcheux, ce ne sont pas les écarts stylistiques en eux-mêmes, mais le fait que l'auteur ne parvient pas à me convaincre de les accepter; pour cela il faudrait évidemment de sa part une certaine capacité créatrice, mais aussi une égale réceptivité de la mienne. Idéalement, l'émission d'un message ne prend toute sa valeur que dans une réception d'une finesse et d'une envergure commensurables. D'autre part, le style dans la pensée se laisse plus difficilement saisir que la congruence stylistique dans l'objet.

On ne compose pas une œuvre d'art en obéissant à des règles abstraites dont l'application aurait pour effet la perfection en soi et pour soi, mais uniquement en vertu de nécessités et d'impératifs spirituels profonds, nés de la confrontation parfois dramatique du moi créateur et des données de l'univers objectif. La conscience d'un style, l'effort pour le réaliser me semblent objectivement des faiblesses. Celles de l'auteur d'abord, mais comme à son tour celui-ci est largement le produit de son époque, celles de cette époque même. (Remarquons au passage qu'un style devient le plus souvent sujet à réflexion lorsque les forces qui l'ont fait naître se sont épuisées). Ce qui m'intéresse avant tout, c'est la clarté et la substantialité du *sens;* celui-ci, s'il existe, rejettera toute considération hypocrite sur le style (dans l'objet) et communiquera directement l'incandescence d'une pensée créatrice. Volcanique et désordonné (sur le plan stylistique !), Berlioz montre sur celui des idées une rigueur et une force auxquelles les œuvres de Félix Mendelssohn, son contemporain et ami, inspiré mais sage, ne peuvent aspirer, en dépit de leur grande pureté stylistique, d'ailleurs jusqu'à un certain point consciemment recherchée et réalisée. De même la luxuriance d'intonations, dans *Wozzeck* de Berg, est infiniment supérieure à la rigueur exsangue de l'*Œdipus Rex* stravinskien.

Sous cet angle de vue, je confesse n'avoir guère confiance dans les efforts stylistiques par trop conscients (et quelquefois même assez modiques) d'un grand nombre de compositeurs contemporains. Certains d'entre eux parviennent simplement à produire des bulles de savon d'une perfection achevée, où les irisations apparentes s'opposent irréductiblement et dangereusement à la nullité ou à la banalité de la substance. Et s'il est vrai qu'un style musical de notre temps soit en train de se contourer, il se trouvera être finalement l'effet de déterminations venant des zones inconnues de l'esprit humain ainsi que de l'*éthos* du temps, et non celui d'un effort délibéré et stérile vers des « styles » particularisés à l'envi. Car encore une fois, l'anémique satisfaction esthétisante doit céder le pas à la force créatrice, qui parfois s'accorde avec le style, d'autres fois l'édifie d'un geste grandiose et d'autres fois encore le bouleverse sans ménagements, sa loi n'étant pas la perfection gratuite de l'objet, mais l'intensité de la communication.

Vivons-nous en un temps de consolidation stylistique? Ou bien au contraire, est-ce un temps où l'on remet en question, dramatiquement, les bases de l'art et où apparaît la nécessité objective de forger patiemment les instruments d'une nouvelle expression généralisée, d'un nouveau langage? Je penche pour la seconde hypothèse, et dans cet esprit je ne vois guère l'utilité de fabriquer des styles minuscules, dont la zone de validité se borne parfois à un seul ouvrage. Je crois à la générosité et à la force de conviction plutôt qu'à l'ingéniosité et à la cohésion dans le cadre de compartiments étanches. J'attends que se précise le visage du nouveau romantisme.

Du volume « Ouvertures sur le monde de la musique »,
Éditions Eminescu, 1973

UN MYTHE RÉINTERPRÉTÉ: ORPHÉE

par LUDWIG GRÜNBERG

Les lignes qui suivent s'inscrivent dans le périmètre des efforts déployés de nos jours en vue de démythifier la condition humaine. Qu'elle dénonce le mythe du narcissisme spirituel ou celui de scientisme, le mythe de l'humanisme spéculatif ou celui de l'*homo tehnocraticus*, la démythisation implique non seulement une démarche négative, iconoclaste, mais aussi une autre, positive: un appel constant à la lucidité de la pensée, aux acquisitions scientifiques, à la promotion des grands idéaux et valeurs morales de l'époque où nous vivons. Dans le cadre d'une démarche positive de cet ordre, et en quête d'une image synthétique suggestive de la condition humaine, ainsi que des voies — historiquement éprouvées — d'édification d'un nouveau système de valeurs et d'un nouvel humanisme réclamé par la grande confrontation de l'homme avec soi-même et avec la civilisation contemporaine, il nous a semblé tentant de relever — et ce justement à une époque où la clarté de la connaissance discursive font s'écrouler les mythes — l'humanité et la rationalité d'un mythe digne, selon nous, d'accompagner les recherches actuelles de l'homme. C'est au mythe d'Orphée que nous nous référons.

Ce mythe n'est-il pas particulièrement révélateur pour toute compréhension nuancée de la dimension axiologique de la condition humaine? Sa relecture et sa réinterprétation ne pourraient-elles pas justement fournir une réponse nôtre au besoin essentiel de raccorder une expérience sociale sans précédent à l'histoire des aspirations pérennes de l'humanité? Ce mythe ne concentre-t-il pas, comme dans un foyer, nos certitudes et nos incertitudes, les solutions, mais aussi les problèmes nouveaux, destinés à stimuler la méditation philosophique promotrice de la forme d'humanisme la plus avancée?

Il existe une dialectique de la démythisation et de la remythisation. Le recours au mythe d'Orphée — dans le cadre d'une démarche axiologique — ne marque nullement un retour de la pensée philosophique à la mythologie. Nous évoquons une figure mythique, non parce qu'elle pourrait miraculeusement nous dévoiler ce que la pensée ne saurait dire, mais parce qu'elle le dit *autrement*, remplaçant l'argumentation d'une idée rationnellement intelligible par la présentation des faits et gestes sensibles d'un personnage mythique. Et celui-ci symbolise des motivations, des attitudes et des actes chargés de significations morales essentielles pour la compréhension de la condition humaine et du destin de l'humanité. Nous voici donc d'accord avec Roger Caillois qui affirmait que s'il existe effectivement une valeur du mythe comme tel, cette valeur n'est en aucun cas d'ordre esthétique . . . mais d'ordre moral.

Mieux encore. Dans l'effort d'offrir une image globale du sens préférentiel des mutations de la condition humaine en un monde marqué par de profondes transformations révolutionnaires, faire appel à un mythe comporte des avantages incontestables. Le langage sera plus souple, plus nuancé, métaphorique. Au fond, le mythe n'est qu'une ample

métaphore. Son langage évoque, et invoque. Il suggère des vérités qui peuvent être compatibles avec les exigences de la raison. Mais, accordant à l'imaginaire les valences d'un instrument de connaissance, le mythe fructifie les disponibilités de la raison, l'intégrant au concert des facteurs par lesquels s'exprime l'aspiration à la réalisation intégrale de l'homme concret. Par le truchement du sensible, le mythe parle de l'intelligible. Il est une « codification de la sagesse pratique » (B. Malinowski), exprimant d'une façon concentrée et métaphorique la multiplicité interférente des *valeurs* par lesquelles l'homme de la société archaïque s'efforce de répondre aux grands problèmes existentiels de tension et d'adaptation, dans un contexte socio-culturel historiquement déterminé. Les mythes sont situés entre ce que les hommes s'efforcent de réaliser *en pratique* et ce qu'ils ne comprennent pas encore *en théorie*. Ils sont destinés — ainsi que le remarque Claude Lévi-Strauss — à réduire le décalage qui apparaît constamment entre ce que les hommes *désirent* et ce qu'ils *peuvent* faire effectivement. Renfermant toujours une vision originale des événements relatés, ils reflètent souvent, avec une certaine polyvalence de significations, la foi — encore inaltérée par des subterfuges idéologiques déformants — de la société archaïque dans l'existence des valeurs, exprimant métaphoriquement leur fonctionnement constant sur un plan ontique, lequel, soumis au flux historique, modèle la condition humaine. Plus que tout autre peut-être, le mythe d'Orphée a la vertu de comprendre dans son registre polymorphe de significations le fait que, dès les commencements de la société humaine, le monde des valeurs apparaît en tant qu'expression de la *praxis*, transfigurant les nécessités vitales, existentielles des hommes, conférant à la condition humaine des déterminations ontologiques spécifiques, constituant le liant nécessaire entre besoins et désirs, entre idéal et réalité, entre nature et culture, entre connaissance et action, entre la poursuite d'une efficience pratique accrue et l'expérience intense des joies de la vie. Ce mythe suggère et évoque une idée fondamentale pour toute philosophie humaniste, à savoir que *la sphère des valeurs définit le statut ontologique de la condition humaine*.

Si nous nous sommes arrêtés au mythe d'Orphée, c'est qu'il nous semble conduire vers des significations d'un tout autre ordre que le mythe de Narcisse. A ce point de vue, nous nous séparons nettement d'Herbert Marcuse lequel, au chapitre VIII de son ouvrage *Eros et civilisation*, considère qu'Orphée exprime tout comme Narcisse le même idéal anti-prométhéique, la révolte contre une civilisation fondée sur le travail et l'efficience ou, en d'autres termes, le « grand Refus ». Narcisse, oui. Il est, en effet, un anti-Prométhée, car il repousse les valeurs du travail, de l'efficience, se contentant d'admirer perpétuellement, dans le miroir de l'eau, le reflet de sa propre image. Le mythe de Narcisse — considéré par Marcuse comme symbole de l'homme pluridimensionnel — exprime un idéal antiprométhéique symétrique à celui du mythe de Sisyphe — placé, comme on le sait, par Camus au frontispice de l'un des ouvrages-clé de l'optique existentialiste sur la condition humaine. Prométhée, celui qui se révolte contre Zeus et, au prix de souffrances perpétuelles, fait à l'humanité le don du feu, est le héros-archétype du principe du rendement, le héros culturel du travail, le symbole d'une hiérarchisation axiologique pyramidale dont le sommet est constitué par les valeurs pratiques utilitaires de la domination efficiente du réel, cependant que Narcisse aussi bien que Sisyphe symbolisent des hiérarchies axiologiques qui non seulement n'accordent pas de place privilégiée au travail, mais ne lui accordent aucune valeur. Le premier refuse le travail pour se retirer dans les dimensions de la vie intérieure, alors que le second l'accepte comme un supplice, se flagellant et essayant d'éprouver un bonheur illusoire dans une activité répétitive, inefficiente, dépourvue de sens et de valeur (« Il faut imaginer Sisyphe heureux », disait Albert Camus en conclusion de son essai). Le comportement introverti de Narcisse, aussi bien que celui standardisé de Sisyphe symbolisent un univers humain dépourvu d'un axe des valeurs. Dans les deux cas la conséquence est l'échec, l'assujettissement total à une réalité

contraignante. C'est l'échec dans l'évasion d'un côté, l'échec dans l'automatisme de l'autre, et, dans les deux cas, la solitude et la déconsidération de toute valeur pouvant raccorder le plan de la connaissance à celui de l'action humaine efficiente. Aussi, n'est-ce ni Narcisse ni Sisyphe, mais Prométhée qui est devenu le symbole du progrès de la culture occidentale, jusqu'à nos jours.

Tout autre est la situation d'Orphée. Orphée n'est pas un *anti-Prométhée*. A l'instar de Prométhée il cultive le travail, mais dans sa variante majeure : la création originale. Il exalte le travail et l'efficience, mais le travail sans aliénation et l'efficience sans répression. Son idéal est celui d'un travail qui n'est pas simplement un moyen de satisfaire les nécessités vitales, mais aussi une source de joies et un facteur de réalisation pleine et entière des disponibilités créatrices de l'homme. De par ce fait, l'idéal prométhéique est ntégré et dialectiquement dépassé. Mais un tel idéal ne saurait être réalisé dans le contexte de l'exploitation de l'homme par l'homme, de l'iniquité sociale et de la répression, contexte dans lequel l'écart entre ce que les hommes désirent faire et ce qu'ils peuvent faire, entre les valeurs poursuivies et les valeurs réalisées, est insurmontable. Ce n'est qu'aujourd'hui qu'Orphée peut être revendiqué en tant que « héros culturel » par le monde nouveau du socialisme, par tous ceux qui édifient la civilisation collectiviste de l'abondance et du travail, au nom de la réalisation complète de toutes les facultés humaines, des joies humaines, au nom de rapports équitables et harmonieux entre humains.

L'effort d'Orphée est *travail*. Mais son travail est satisfaction et jeu, son langage est chanson. Sa vie est beauté. Et, en même temps, pouvoir béni de communication. Son pouvoir n'est pas destructif. Pour cet aède légendaire, vivre signifie communiquer. Ses satisfactions suprêmes sont celles qu'il procure à ses semblables. Créer est sa forme de vie. Aimer est son style de vie. Son aspiration est de réaliser l'unité entre l'homme et la nature, mais aussi la communication totale d'un homme à l'autre. Et ceci non pas par la domination, la violence, la répression, l'exploitation, mais par la libre maîtrise — due à l'activité créatrice — des forces sociales naturelles et des forces subjectives qui autrefois agissaient avec la violence irrésistible des éléments. Son œuvre créatrice apprivoise les éléments, humanise le cosmos, stimule le travail, mobilise à la lutte, allège les souffrances, répand la beauté. Orphée parcourt tout le registre des valeurs de la vie, maintenant l'équilibre entre satisfactions et souffrances, exaltations et découragements, tension et adaptation. Ses faiblesses mêmes sont authentiquement humaines et acquièrent de puissantes résonances axiologiques. L'image d'Orphée est celle de la joie et de la réalisation. La vie d'Orphée, limpide comme une démonstration géométrique et profonde comme un poème, a, dirait-on, tout à la fois la transparence de la raison et la chaleur de la vie.

La trajectoire du destin d'Orphée évoque une expérience axiologique dans laquelle toutes les valeurs sont cultivées, les valeurs inférieures constituant un support pour la réalisation des valeurs supérieures, ces dernières, de leur côté, reportant leurs significations sur l'éventail tout entier des valeurs. La place accordée dans cet éventail de valeurs à l'amour, à l'éros, constitue implicitement une protestation contre un ordre social basé sur le culte du rendement pour le rendement, sur la standardisation et la répression. C'est, comme le dirait Marx, le refus « d'un monde sans cœur et sans âme ». Si le monde symbolisé par Prométhée signifiait la négation d'un ordre répressif, Orphée fait un pas de plus et, après avoir nié tout ordre existant, découvre une réalité nouvelle, gouvernée par un autre ordre axiologique, où le travail devient un hymne à la vie et acquiert une valeur morale, où l'homme combat l'ignorance et la misère, la cruauté et la mort, où la sensibilité esthétique devient une force qui s'oppose à la répression exagérée des instincts, où en l'absence d'une harmonie ontologique le bonheur n'a pas de sens. Dans cet univers axiologique, ce sont les valeurs morales majeures de la collectivité qui se trouvent au premier plan. Non pas les valeurs esthétiques. Mais l'ordre hiérarchique y intègre si

harmonieusement les valeurs, y compris les valeurs affectives poursuivies sur le plan strictement individuel, que le modèle de leur coordination devient un modèle esthétique. Avec Baudelaire, nous pourrions dire : « Là, tout n'est qu'ordre et beauté ». Cela ne nous conduit nullement à une vision paradisiaque, où feraient défaut les contradictions, les tensions, les souffrances. Au contraire. Orphée connaît le grand drame de l'option. Orphée choisit et sacrifie, Orphée regrette et souffre. Il regrette les conséquences, mais non pas le défi qu'en tournant, à la sortie de l'Hadès, ses yeux vers Eurydice il lança aux dieux, au nom des hautes valeurs de la liberté et de l'amour. Sa souffrance acquiert de pathétiques accents humains, des résonances axiologiques graves, dépassant le cadre strictement personnel des souffrances dues à la perte de l'être qui lui était le plus cher. Orphée souffre pour les servitudes de la condition humaine, servitudes qu'il a ressenties dans la situation-limite du choix. De plus, la souffrance même, ressentie dans toute son amplitude, lui permet de ne pas se dédire de son credo axiologique, de résister aux séductions frivoles et se laisse convertir en source d'un nouvel idéal positif, au nom de valeurs humaines supérieures, supra-individuelles. Cette fois encore le symbole nous mène vers une signification qui converge avec celle de Marx : la manifestation de la réalité humaine « est efficacité et souffrance humaines, car dans son acception *humaine* la souffrance est l'un des modes par lesquels l'homme perçoit son moi ». Même dans l'expérience du malheur, Orphée nous apparaît magnifique, parce qu'il sait qu'il est malheureux et veut dépasser le malheur. Ressentant le désaccord qui existe entre l'ordre des valeurs et l'ordre de la nature, Orphée souffre en tant que victime et non pas en tant que complice. Selon Orphée, ce désaccord peut et *doit* être supprimé. Constamment il essaie de repousser toute force répressive, de construire — pour ses semblables et de concert avec eux — un ordre harmonieux des valeurs, un ordre dans lequel soient supprimées ou bien limitées les sources engendrant le malheur. Son attitude à l'égard du monde est celle d'un Faust avant la lettre, pour lequel la création est une forme de vie et qui comprend que créateur authentique est celui dont l'action, elle-même intense, est à même d'intensifier également l'activité efficiente et généreuse des autres. Le *bonheur* même n'est pas pour Orphée un donné, mais la construction humaine d'un accord essentiel entre l'ordre du monde et un ordre déterminé des valeurs humaines. De nos jours, les termes de ce rapport sont autres. Le rapport lui-même est différent. Mais Orphée demeure un symbole de l'effort humain éternellement recommencé pour l'édification d'un pareil rapport. Quand, dans son chef-d'œuvre *le Vieil homme et la mer*, Hemingway affirme, par la bouche du vieillard, que « l'homme n'est pas fait pour être vaincu », qu'« un homme peut être anéanti mais non pas vaincu », il nous semble entendre les résonances contemporaines de la lyre d'Orphée.

Car Orphée n'a pas été vaincu. Ni les forces élémentaires de la nature, ni les orces occultes du Hadès n'ont déterminé la perte définitive de l'être qui lui était tellement cher. Orphée savait pertinemment que s'il regardait Eurydice il allait la perdre. Il connaissait parfaitement la restriction de Perséphone : s'il regardait sa bien-aimée, il devenait impossible pour lui de la sauver. Et pourtant Orphée a tenté l'impossible. Son comportement évoque métaphoriquement une réaction profondément humaine. Que de progrès qui ont été enregistrés par l'histoire ne sont dus qu'au fait que l'homme osa tenter ce qui était sacralisé, ce qui était considéré comme impossible. Avec chaque progrès de la pratique sociale, avec chaque acquisition importante de la science, de la philosophie ou de l'art, le royaume de l'impossible diminue. Par sa pensée et par ses valeurs, l'homme, qui n'a qu'une existence finie dans le temps et l'espace, tend à atteindre l'infini. On dirait que quelque chose l'incite à repousser toujours plus loin les frontières du possible, à tenter l'impossible, à examiner d'un œil critique les données de la connaissance, à poursuivre la réalisation de valeurs situées non seulement dans les limites de la

connaissance, mais au-delà de ses données affectives. L'acte sublime d'Orphée est le témoignage d'une conscience qui, en s'observant elle-même, a retrouvé la signification objective et contraignante des valeurs de la culture. Il témoigne d'une conduite qui, en assumant tous les risques, aspire constamment vers la très rare et heureuse combinaison : connaissance-valorisation-action. Orphée évoque métaphoriquement ce fait exemplaire : l'homme est non seulement un être pensant, mais aussi un être valorisant. Le principe axial de sa vie n'est pas le cartésien *cogito, ergo sum* (je pense, donc je suis), mais *valeo, ergo sum* (je valorise, donc je suis). Orphée est le symbole de *l'homo aestimans*.

Ainsi, avec les ambiguités inhérentes à un langage mythique, le comportement d'Orphée atteste l'existence d'un statut ontologique de la condition humaine. Et, en même temps, le fait que les *valeurs* représentent des déterminations fondamentales de ce statut ontologique. Les hommes vivaient dans les bois et menaient une vie dominée par des mobiles instinctifs lorsque le légendaire aède les habitua à ne plus recourir au crime et à une nourriture infâme, à se préoccuper non seulement de ce qu'ils avaient mais aussi de ce qu'ils étaient. Orphée est le symbole de la contestation d'un ordre naturel, non humain, gouverné par les instincts, auquel s'opposait un ordre culturel spécifiquement humain, gouverné par les valeurs de la vérité, du bien, du beau, de la justice. Orphée ne conteste pas le déterminisme universel et la matérialité du monde. Mais il sait qu'alors que les choses sont et évoluent d'une certaine manière, l'homme a, lui, le privilège de se demander d'où il vient et où il va, ce qu'il est et pourquoi il est créé. Pour lui, l'essentiel est *être* et non pas *avoir*. Et, pour l'homme, *être* signifie *connaître, valoriser et agir afin de donner un sens à la vie*, en rapport, certes, avec le déterminisme universel et le spécifique de coordonnées axiologiques qui confèrent un statut ontologique singulier à la condition humaine.

La conduite d'Orphée n'a pas souffert les altérations de la propriété privée, qui poussent les hommes à confondre la richesse avec la fortune, à considérer qu'une chose leur appartient s'ils l'ont, si elle devient un moyen qu'ils possèdent et dont ils peuvent user. Il a eu l'intuition de ce que, des millénaires plus tard, Karl Marx allait exprimer d'une manière conceptuelle : « L'homme *riche* est toujours l'homme qui a *besoin* d'une *totalité* de manifestations de vie humaine, l'homme dont la propre réalisation se manifeste en tant que nécessité intérieure, en tant que *besoin*. » Pour lui, le principal indice de civilisation est non pas la fortune matérielle, mais la richesse spirituelle; non pas la consommation, mais la création, non pas le confinement dans les limites de certains automatismes spirituels, mais l'ouverture infinie vers les expériences; non pas l'existence en vue de la conservation et de l'adaptation mimétique, mais l'existence en vue de la valorisation et de l'action transformatrice. La vie d'Orphée est une plaidoirie contre une existence larvaire, instinctuelle, automatisée, mimétiquement adaptative — en faveur d'une existence spécifiquement humaine, vécue dans le climat digne et stimulant des hautes valeurs spirituelles. Si Narcisse est obsédé par sa beauté physique *présente*, et Sisyphe par le supplice de son effort *présent*, s'ils se cantonnent dans les limites d'un univers qu'ils acceptent tel quel, dépourvu de sens et de valeur, Orphée est, lui, le symbole des facultés *prospectives* d'un être qui projette dans l'avenir un idéal et agit au nom de la valeur de cet idéal afin d'instaurer — pour ses semblables et de concert avec eux — un ordre culturel spécifiquement humain. Même lorsqu'il regarde *en arrière*, vers Eurydice, son acte est précédé par un regard *en avant* vers l'idéal projeté qui confère valeur à ses actes présents. La conscience lucide est ainsi raccordée à une aspiration irrésistible vers les valeurs qui confèrent un sens à l'existence humaine, vers une « épreuve des forces » sur des plans prospectés par la spiritualité axiologique. Orphée a la sagesse propre au philosophe, sans cesse à la recherche de l'absolu, encore qu'il sache que ses instruments, comme d'ailleurs ce qu'il produit, n'ont pas et ne peuvent avoir de valeur absolue. Mais sans de pareilles recherches perpétuelles, greffées sur les

nuances fonctionnelles des valeurs de la culture, sur une subtile dialectique du réel et de l'idéal, de la connaissance et de la valorisation, du concret historique et du général-humain, n'aurions-nous pas été destinés à rester éternellement à l'âge de la pierre?

Le système hiérarchique de valeurs présent dans la conduite d'Orphée peut être considéré comme une préfiguration symbolique du système de valeurs de l'homme désaliéné, de l'homme de la société communiste. Son idéal, incessamment repris à différents échelons de l'histoire de l'humanité, maintes fois sous des formes dissimulées ou sublimées, devient réalisable dans le processus par lequel, supprimant d'une manière positive la propriété privée, le communisme offre à l'homme la possibilité d'approcher sa propre essence ou, comme disait Marx, d'opérer « le retour complet et conscient de l'homme à son état d'être social, c'est-à-dire d'être humain ». Le communisme est la solution réelle des conflits que le légendaire Orphée essaie de résoudre. Il s'agit, en premier lieu, du *conflit entre l'homme et la nature*. La voie permettant de résoudre ce conflit est pour Orphée le travail libre et créateur. Or, comme le disait Marx, « pour l'homme socialiste, la soi-disant histoire universelle toute entière n'est rien d'autre que l'engendrement de l'homme par le travail humain ». L'aspiration, réalisée par le mythe d'Orphée, de communiquer au moyen du langage avec les arbres et les animaux, d'harmoniser les rapports entre l'ordre de la nature et l'ordre humain, pourrait être effectivement réalisée par une civilisation collectiviste de l'abondance, par l'humanisation pratique de la nature. Mais, concomitamment, devient également possible la solution du *conflit entre homme et homme*. Orphée aspire à des relations dans lesquelles la productivité répressive cède la place à la productivité libre, dans lesquelles la victoire sur la rareté et la misère soit aussi une victoire dans la domination de la nature et dans la libération de l'homme. Lui, l'aède, il veut que l'homme soit toujours un but pour soi-même, que chaque individu se rapporte à ses semblables non pas comme un sujet (moi) à des choses (non-moi), mais comme un sujet à d'autres sujets. Or, cette aspiration devient réalisable dans un monde où l'exploitation et la structure de classe disparaissant, richesse et pauvreté ne signifieront plus *avoir* et *ne pas avoir*, mais *être* ou *ne pas être humain*. En régime communiste — soulignait Marx — la richesse et la pauvreté « acquièrent. . . une signification *humaine* et, partant, sociale ». La pauvreté, dit en continuant Marx, sera « le lien passif qui déterminera l'homme à ressentir le besoin de la plus grande richesse, et notamment le besoin d'un *autre* homme ». Le fait d'avoir, sur le canevas des nouvelles structures socio-économiques, statué des relations inter-humaines entre personnes humaines *comme telles* (et non pas en tant que représentants de classes ou de groupes sociaux à intérêts divergents) ouvre la perspective de voir traiter l'homme en tant qu'être « valorisant » et en tant que but en soi, autrement dit la perspective de la réalisation *en fait* de l'idéal d'Orphée : établir une constellation harmonieuse des valeurs dans un monde sans répression, dans lequel le travail est non pas une torture mais un jeu, non pas une source de réification, mais une source de joie et de beauté. Ainsi devient-il possible de résoudre aussi le *conflit entre existence et essence, entre objectivation et auto-affirmation, entre liberté et nécessité, entre l'individu et l'espèce*. Pour le nouvel univers, en voie d'édification, Orphée représentera à jamais l'archétype du poète — libérateur et créateur — qui a symboliquement préfiguré et idéalisé son propre climat axiologique, celui d'une *société de la création*.

LA VIE LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE

LIVRES

DRAGOŞ VRÂNCEANU: LA POULE AUX POUSSINS D'OR

ÉDITIONS EMINESCU

L'une des initiatives précieuses des Éditions Eminescu est celle d'offrir aux lecteurs roumains un choix des œuvres des poètes contemporains les plus représentatifs, de ceux qui ont fait vibrer le son propre d'une conscience ouverte au renouveau apporté par notre siècle. Parmi les volumes de ce genre parus jusqu'à présent, celui que signe Dragoş Vrânceanu, « poète dans tous les sens originaires du mot » — comme le disait le critique italien Giuseppe Tedeschi en 1973 — représente peut-être le choix le plus rigoureux fait à partir des sept volumes de poèmes écrits le long de plus de 40 ans d'activité poétique.

Dragoş Vrânceanu appartient à la famille spirituelle des poètes méditatifs; son œuvre, qui tire ses racines de la poésie lyrique de Ion Pillat, a des résonances rappelant la poésie italienne de l'entre-deux-guerres, celle d'un Umberto Saba, d'un Giuseppe Ungaretti, d'un Eugenio Montale. Fidèle à ses thèmes majeurs, le poète fait des incursions dans le monde de la latinité antique, il médite sur le destin du peuple roumain, fait des réflexions sur l'amour. Dans ses poèmes se déroulent des histoires, des mythes, des mythologies et des rituels. Descendus des légendes, ses bergers — auquels il dédie tout un cycle *(Poèmes de la transhumance)* — sont un symbole national, un symbole de l'aspiration à la liberté, de l'hospitalité, mais aussi de la témérité.

La poésie de Dragoş Vrânceanu a évolué d'une contemplation détachée (de façon paradoxale, pendant sa jeunesse) à une poésie du type existentiel. Les aventures de la vie se convertissent en méditations calmes au cours desquelles l'auteur dialogue avec des personnalités du domaine de la culture — Homère, Ghirlandaio, Persée *(la Tête de la Gorgone, les Bois bruissaient doucement)*. Marqué par les images d'Italie qu'il considère comme un pays de l'art parfait, Dragoş Vrânceanu porte avec lui le sentiment de son origine, de la terre de son pays, les images familières de l'enfance. Ainsi, les souvenirs des excursions livresques s'associent de façon heureuse avec la permanence des plaines natales: « Jusqu'à Sestri Levante, planète fixe/de la constellation de Gênes,/je n'arrivais pas à me projeter./m'en arrachait l'orbite caniculaire de ma patrie/où je pénétrais avec un sourire/déjà lointain, tout imbibé de nostalgie ». *(Sestri Levante)*.

Poète de facture européenne, Dragoş Vrânceanu conçoit l'idéal de l'homme comme un effort continuel, qui ne doit pas être fait seulement pour atteindre la perfection morale mais, en premier lieu, pour donner sa contribution de vérité à l'huma-

nité tout entière. L'histoire même se constitue ainsi comme un effort permanent de l'humanité vers un parachèvement: « Et ç'a été une lutte à vie et à mort/ de l'homme renversé, déchiré par les vents,/ qui ne luttait qu'avec une moitié de corps,/ comme on ne peut l'écrire dans les livres souvent » *(les Tribus sont sorties — mille mains, mille yeux)*. Le tumulte de la cité contemporaine, des rues, en un mot du monde moderne incite le poète à y trouver la permanence et la victoire de la conscience humaine: « Comme un chimpanzé je me roulerai/repoussé par une branche,/transformé en forme divine,/et je deviendrai/ le buste d'une colline » *(Polymorphisme à Vladu)*. Pour Dragoş Vrânceanu l'histoire est un devenir, un perpétuel devenir, et c'est de la même manière qu'il conçoit le monde de la culture. Les spectacles que ce dernier lui offre sont assimilés par le poète à la manière d'une mise en scène: mais au-delà du spectacle, l'auteur saisit et exprime les permanences du cœur humain, les questions et les réponses que se pose et se donne l'homme de tous les temps.

CONSTANŢA BUZEA: **EAUX ET RADEAUX**

ÉDITIONS CARTEA ROMÂNEASCĂ

Dans la succession des présences notables de la poésie roumaine contemporaine, Constanța Buzea s'inscrit comme l'une des voix féminines les plus distinctes. En fréquentant la poésie lyrique des grands classiques, Constanța Buzea a rapidement évolué à partir d'une poésie de notation vers la méditation grave sur les problèmes cardinaux de la vie: la maternité, la permanence du couple, la vie quotidienne. Le volume *Eaux et radeaux* constitue lui aussi une carte de visite de l'évolution du poète, d'accord à tout moment avec son propre devenir biologique. (Des âmes périssent / Tellement le froid envahit/Mon esprit » *(Froid)*.

Au-delà des influences qui, cela est naturel, s'exercent les unes venant d'un côté de la poésie lyrique féminine roumaine — Elena Farago, Otilia Cazimir, — de l'autre, de la tradition lyrique en général — George Bacovia, R. M. Rilke, Josef Attila — ce qui frappe dans la poésie de Constanța Buzea, c'est un sentiment marqué de discrétion. Les grandes joies ainsi que les grandes tristesses parviennent au lecteur à travers le filtre parfois trompeur des mots mélodieux. Entre la réalité du sentiment et ces mots, le poète traverse un chemin de souffrance. Il est là à censurer sans cesse ses sens et semble vouloir s'enfermer dans une carcasse où les mots, une fois libérés, aspirent à se voir compris et réalisés: « Et il demande, sans retenue, sans pitié,/Et il demande la souffrance et le plaisir./ Malgré tout le venin inondera le miel/Et la maladie hurlera sous la santé ». *(Le silence)*.

Il y a un perpétuel étonnement, dans la poésie de Contanța Buzea, devant les métamorphoses de la nature, qui déroute le lecteur par sa simplicité et le maintient en état de veille: « Pourtant quel prix faudra-t-il payer/Pour les vignes, et pour ler vergers,/Pour l'espoir. . . ? » *(Comme une faute que j'ai habitée)*. Les saisons se succèdent selon un mystère que le poète est seul à connaître, et la même saison acquiert des visages différents selon l'alchimie intérieure de l'auteur, de son état d'âme: « L'automne vient. . . Les choses tristes au printemps,/Dans les graines,/Ont défait leur beauté » *(Jours — nostalgies)* ou bien, au contraire, « L'automne est beau comme une fête » *(Septembre)*. C'est une perpétuelle lutte avec soi-même, car le poète est assoiffé de perfection et la découvre dans l'évolution de l'être humain, à travers les divers aspects de notre passage par le monde; les drames intimes sont envisagés parfois avec détachement, parfois avec obstination calme (« De ce silence ne me demande pas le prix / Et que la bouche qui ment soit murée / Vengeresse, rien que ma simple force » *(Amour)*.

Eaux et radeaux est un volume de maturité poétique, qui offre au lecteur une décan-

tation de la pensée, des sensations, de la raison, et qui s'offre en même temps au lecteur avec son tourment maîtrisé, ses joies qui veulent être libérées, ses amours ajournées, son destin négateur ou victorieux.

MARTA CUIBUŞ

POESIS — POÈTES ROUMAINS CONTEMPORAINS

ÉDITIONS EMINESCU

Récemment disparu, le poète-traducteur Aurel George Boeşteanu continue à affirmer sa présence parmi nous: un livre de vers a été édité, qu'il a composé à partir de traductions publiées au fil des ans par la « Revue Roumaine ». Réalisée avec l'appui de l'Union des Ecrivains, cette entreprise généreuse, coordonnée par ce fin lettré, retrace le chemin qui mène d'une revue à un ouvrage autonome, son résultat étant aussi, comme en sourdine, une protestation délicate contre la précarité. De fait, l'anthologie ne reprend pas telles quelles les nombreuses traductions parues dans la « Revue Roumaine », elle est le fruit d'une nouvelle élaboration fondée, dirais-je, sur un principe monadique: aucun auteur, s'agît-il des grands poètes roumains devenus classiques — Arghezi, Blaga, Bacovia, Voïculescu, Philippide. Ion Barbu. . . — ne s'y trouve représenté par plus d'un poème. Un poème, dis-je, mais qui est implicitement une somme et un summum de l'œuvre de chacun d'eux, qui illustre et dévoile — en partie — ce que comprend l'entier. Le lecteur peut donc saisir lui-même la physionomie des poèmes des grands auteurs, en les comparant à ceux des jeunes et très jeunes poètes, de structure et de valeur diverses: il ira d'Arghezi à la débutante qui remporta il y a deux ans le prix des Éditions Eminescu, Carolina Ilica, de V. Voïculescu à Gabriela Melinescu et Dan Mutaşcu, de Ion Pillat et George Bacovia à Florin Mugur et Mircea Ivănescu, de Ion Barbu et Lucian Blaga à Franz Liebhard et Gellu Naum, à George Alboïu et Dan Rotaru. . .

Mais, en plus de la réussite du choix, nous remarquerons, à une étude un peu approfondie aussi bien qu'à une simple lecture, la haute tenue de la version française. A cette anthologie qui propose un alphabet lyrique presque exhaustif de la poésie roumaine d'aujourd'hui ont également collaboré de fidèles traducteurs de la « Revue Roumaine » comme Annie Bentoïu, Yvonne Strat, Andrée Fleury, Tisa Bădulescu, D. I. Suchianu, Dan A. Lăzărescu. Quelques exemples appuieront, croyons-nous, notre affirmation:

Voici Lucian Blaga, ce grand philosophe du verbe lyrique, dont les vers ont en français un tour très naturel: « Donnez-moi un corps/ô montagnes,/ô mers,/donnez-moi un autre corps ou donnez libre cours/à ma folie !/ Vaste terre, sois mon tronc./Sois la poitrine de ce cœur terrible,/deviens le foyer des tempêtes qui m'écrasent,/sois l'amphore de mon moi obstiné ». (Trad. par A. G. Boeşteanu). Voici maintenant — dans une version fidèle, mais artistique et ouvragée de Mihaï Ungureanu — le son très frais, en français, d'une des difficiles « Réfractions » de Cezar Baltag, représentant significatif de la nouvelle génération poétique « intégrée au moment soixante », pour employer une expression consacrée à bon droit par la critique: « C'est ici que ces feux ont été allumés/on a labouré des âtres/ on a dit des paroles/ on a enterré des fronts/ et des jours ont passé et des nuits,/ et les torrents dégringolèrent/ et, à l'ombre des anciens arbres,/ les anciennes amours/ m'ont envoyé l'un après l'autre/ l'ouïe et la vue/ et la voix/ et la couleur de mes cheveux/ et les paroles/ et le bruissement des pas, les miens,/ et l'herbe du présent. »

Une réussite analogue est à signaler dans le cas des poèmes de structure classique, où la métaphore revêt le rythme nécessaire et des rimes profondément musicales. C'est le cas, par exemple, de Carolina Ilica: « Tu ne me connaissais, jadis, et c'était bien !/ Folles poussaient les herbes sur les bords bien vieux;/ Tous les couples tanguaient, par les parcs pluvieux./ Air, entours, avec moi tu ne partageais rien. » (Trad. par A. G. Boeşteanu).

Cette anthologie constitue un dictionnaire essentiel de poésie roumaine à l'usage du lecteur de langue française.

CONSTANTIN CRIŞAN

ION PACEA: Structures végétales

ROMULUS LADEA: Enfant endormi →

GEORGE BĂLĂÏŢĂ: LE MONDE EN DEUX JOURS

ÉDITIONS EMINESCU

Dans son roman *le Monde en deux jours*, George Bălăïţă essaie d'inclure dans un univers imaginaire de nombreux problèmes fondamentaux de l'existence; ceux-ci ne fonctionnent pas comme des abstractions revêtant une apparence de commentaire philosophique, mais dans le sens où essentielles sont les significations de quelque ancienne parabole. Le mérite du livre est d'avoir introduit ces problèmes dans un univers domestique, concret parfois jusqu'à satiété.

La modalité de l'écriture n'est pas nouvelle en soi, mais dans le paysage de la prose roumaine contemporaine, le livre de Bălăïţă a une spécificité marquée. Tout en incluant, voire en s'organisant autour d'un procès de conscience, le roman ne se constitue pas en tant que roman de « quelques destinées ». Littérairement parlant, un procès de conscience représente d'habitude un retour du *moi* sur *lui-même*, parfois une reprise à travers d'autres yeux, à un autre stade d'évolution psychique, une sorte de procès d'un procès plus ancien. Les moments essentiels de la réflexion, au-dedans et au-dehors du destin d'un personnage, peuvent être des interrogations fondamentales sur le monde, la vie, la condition humaine; évidemment simplifiée, telle serait la trajectoire logique (dont les composantes peuvent être tournées et retournées) d'un roman contemporain qui s'occuperait d'un pareil procès de conscience.

George Bălăïţă ne modifie pas cette trajectoire, il s'y prend tout autrement: il compose *un autre parcours possible*. En premier lieu, il ne s'agit pas d'un procès proprement dit (en dépit de tous les accessoires testimoniaux, presque judiciaires, dont se sert l'auteur et qui ont indéniablement un rôle stylistique important) mais d'un *recours* dans les consciences, par l'intermède d'autres consciences. Entre les lignes, Bălăïţă énonce son point de vue selon lequel le monde, c'est-à-dire la réalité qui nous environne, le monde « tel qu'il est », ne saurait être surpris objectivement dans sa totalité. Une collectivité humaine réunie à un moment donné par certaines relations rationnelles et affectives, ne saurait être surprise avec une objectivité parfaite que par l'œil de la caméra. Mais comme un abord à la manière de Robbe-Grillet est loin de satisfaire l'auteur, le « balayage de certaines superficies » ne l'intéressant pas, il adopte une solution ingénieuse: son personnage ne sera pas mis dans la situation de parler *de lui*, mais *des autres*. Aussi la relation *lui-l'autre* acquière-t-elle dans ce roman une importance capitale. Le *moi* qui « témoigne » ne s'inclut que par hasard dans son propre récit, mais il s'ouvre par contre vers le rapport existant entre *l'autre* et *les autres*. Quand le fait sera répété à travers plusieurs « témoignages » de cette sorte, sera mise au jour la complexité du réseau de significations *humaines* existant dans le cadre social mis en observation.

Dans le roman, on voit les personnages agir dans une multitude de menues circonstances, composant des séries de gestes qui s'interfèrent réciproquement dans le cadre des « deux jours » dont il est question dans le titre. Le premier « jour » — ou l'époque domestique — est composé des éléments d'un univers dont le concret n'atteint que superficiellement les significations: c'est un monde plutôt petit-bourgeois, assez replié et de plus en plus anachronique (l'auteur le suggère en le confrontant constamment avec l'ensemble micro-social du pays, qui vibre à un tout autre rythme, vers de tout autres ouvertures) où évolue un couple d'époux: elle, Felicia, messagère de la vie « domestique » pour avoir renoncé à toute autre velléité, lui, Antipa,i ndividu capricieux et un peu aboulique, aimant jouer sans but avec les vérités et les mensonges. Dans leur entourage: un faux érudit affichant des prétentions excessives mais qui parfois, sans le vouloir, débite certaines vérités, un vieux sage, un juge raisonneur qui, sans réussir, essaie de déchiffrer l'énigme d'un crime dont la victime est Antipa lui-même. Le « deuxième jour » représente la conversion des apparences placidement domestiques de la première partie en une sorte de tragédie grotesque au-dedans de laquelle se dévoile nettement le caractère dérisoire, inconsistant et voué à la disparition, du monde enquêté par le juge; la mort d'Antipa — en tant que représentant de ce monde — s'accompagne, dirions-nous, d'une signification justiciaire.

Les personnages du livre sont en quelque sorte organisés par couples dont les composants semblent tout savoir l'un sur l'autre, sans toutefois pouvoir aller au-delà des apparences. Ils sont pourtant conscients de

deux choses au moins; d'abord qu'on ne peut pas savoir non pas ce que fait l'autre mais ce qu'il y a dans son réseau imaginatif, et ensuite que, possédant vous-même votre propre réseau imaginatif, vous allez forcément *interpréter* à votre manière. Où réside donc la vérité dont on a tellement besoin pour accomplir une existence en commun avec les autres? Renoncer à la chercher? La chose n'est pas réalisable. Accepter l'utopie? Impossible. Et alors? Alors vous vous débattez dans un enchevêtrement de questions et de réponses, à l'intersection de deux impulsions possibles: *volonté* et *renoncement*. Et ça veut dire vivre. La vie devient une appropriation qualitative par rapport à la volonté. Mieux encore. L'individu ne peut pas évoluer dans l'abstrait et alors toutes ses connexions seront incluses dans la sphère infinie du quotidien — de la rue, de la cuisine, etc. L'auteur apprécie comme très importante cette inclusion car il la considère comme une vérité de la vie. Pour lui, le quotidien prend les dimensions de la profondeur. Parce que tout homme veut se comprendre, comprendre ses semblables et le monde qui l'entoure. Et alors, sur chaque détail il *s'imagine*, greffe des images, des pensées, des associations et des dissociations d'autres images, des cascades d'interrogations parfois.

Le Monde en deux jours de George Bălăiță est le monde à un moment donné et dans une de ses sections sociales, mais considéré de deux points de vue et c'est là que dit son mot la maîtrise d'une technique moderne du roman, sans ostentation, mais avec une réelle intuition des formes d'un discours narratif plein et vigoureux. Dans ce cadre, l'auteur ne se propose donc pas de nous révéler des destins singuliers, mais quelque chose qui lui semble bien plus grave et plus important: le visage de la vie quotidienne, dans toutes ses dimensions et son insondable complexité, tel qu'il se dévoile à nous par rapport aux instances, majeures ou mineures, qui la composent.

IOANA CREȚULESCU

D. MICU: LA REVUE «GÎNDIREA» ET SON COURANT

ÉDITIONS MINERVA

Préoccupé, en égale mesure, par la critique et l'histoire littéraires, D. Micu est l'auteur d'une série d'études, pour la plupart très amples, appréciées comme judicieuses et appliquées, sur la littérature roumaine actuelle *(le Roman roumain contemporain)* et particulièrement sur son passé, fût-il plus éloigné *(Début de siècle — XXe siècle)* ou plus récent *(l'Oeuvre de Tudor Arghezi, l'Esthétique de Lucian Blaga)*.

C'est dans le contexte de ces dernières préoccupations que se situe le volume *Gîndirea și gîndirismul* consacré à l'une des publications et, à la fois, des tendances fondamentales du mouvement littéraire dans la Roumanie de l'entre-deux-guerres. Massive, touffue, bien que strictement systématisée, la monographie semble mettre en évidence, de façon plus nette que les autres ouvrages du chercheur et avec un timbre personnel plus prononcé, ses qualités déjà vérifiées: présentation de l'objet sous tous ses aspects, équilibre entre les exigences de l'analyse et celles de la vision synthétique; conséquence, mais non pas rigidité, à l'égard de la méthode adoptée. On dirait que les difficultés affrontées dans l'élucidation du contraste entre la « Gîndirea » (la Pensée) en tant que tribune d'affirmation de valeurs artistiques authentiques et le « gîndirism » en tant que doctrine extrêmement rétrograde, a stimulé le zèle exégétique de D. Micu, son esprit critique, son effort constant de comprendre le phénomène littéraire en tenant compte aussi bien de sa dépendance de certaine idéologie et structure sociale, que de son autonomie, de son spécifique irréductible.

Débutant par un succinct, mais fidèle panorama des directions variées dans la philosophie, la littérature, l'art européen de l'époque, l'étude retrace largement, au long des quelques grands chapitres de la première partie, la « biographie » politique et idéologique du courant présenté. Eclectique d'abord (1921—1925), ouverte jusqu'à un certain point aux sollicitations de l'art moderne, voire aux échos sociaux de l'essor prolétarien de la même époque, la revue « Gîndirea » est à partir du moment où Nichifor Craïnic devient son directeur (1925) entraînée dans la sphère d'influence et d'action de la droite la plus virulente. Le déplacement, est-il montré dans l'étude, a eu lieu simultanément avec les événements qui ont marqué l'histoire à ces moments-là (en Europe l'ascension du nazisme et celle, en Roumanie, de ses créatures, les Gardes de Fer; la persécution des forces avancées, des communistes; la liquidation institutionnelle de la démocratie bourgeoise et l'assassinat de nombreux de ses représentants). De là le rythme, d'abord lent, accéléré vers 1933—1935, de l'orientation nationaliste-chauvine imprimée à la « Gîndirea », laquelle accomplit, pendant ses dernières années de parution (1940—1944), l'office de seconder directement, en propagandiste, le régime du type fasciste déjà instauré, de la dictature militaire antonescienne, de la guerre anti-soviétique. A souligner que dans la description révoltée, dans la stigmatisation de l'évolution, ou, plutôt, de l'involution de la revue, la prise d'attitude apparaît comme une réaction naturelle à l'acte d'accusation, minutieusement rédigé, constitué par la totalité des articles politiques du mentor (N. Craïnic), de ses adeptes ou des disciples de ses opinions et, assez souvent, de ses intérêts. Les « pièces à conviction » invoquées, respectivement les nombreux articles cités fournissent la preuve accablante d'un militantisme en faveur du fascisme, pénible sous le rapport intellectuel, et, moralement, co-responsable de la remise de la si « chère » patrie aux mains de l'Allemagne hitlérienne. C'est d'une façon analogue, scrupuleusement scientifique et véhémentement polémique, que se développe le réquisitoire contre les conceptions sur le monde et sur l'homme, sur la société, sur les arts et la littérature, constituant le fondement de la plate-forme politique incriminée. Le processus de la pensée... de la « Gîndirea » a été fait à plusieurs reprises, avant la guerre et de nos jours, soit par le prisme du libéralisme rationaliste (E. Lovinescu, Ş. Cioculescu, P. Constantinescu) ou du démocratisme avancé (G. Ibrăileanu, M. Ralea), soit dans une perspective marxiste (les articles de Al. Sahia, M. R. Paraschivescu, Miron Constantinescu, les essais de Lucreţiu Pătrăşcanu, *Courants et tendances dans la philosophie roumaine*, des ouvrages d'histoire littéraire, tel *la Littérature roumaine pendant l'entre-deux-guerres* d'Ov. S. Crohmălniceanu). Confirmation du verdict ainsi porté sur le caractère profondément réactionnaire. anti-démocratique et antirationaliste de la doctrine en l'occurrence, cette dernière exégèse démontre sa thèse avec une acuité accrue et se sert d'un matériel de référence renouvelé, mettant un accent tout particulier sur la nature et les sources de l'obscurantisme du « gîndirism » en matière de religion, de culture, de nation. « Produit de la fusion entre le nationalisme étroit, rétrograde, et de l'orthodoxisme néomédiévalisant — est-il précisé — le « gîndirism » synthétise et agrandit monstrueusement tout ce qui est contestable, dépassé, contraire aux tendances évolutives normales dans le passé culturel autochtone, tout en incorporant les conceptions du monde les plus obscurantistes de la pensée européenne... Le « gîndirism » s'intègre à la vague d'antirationalisme parue dans la culture européenne en tant qu'expression de la capitulation... devant l'inconnu, surtout de celui socio-historique, impénétrable pour elle ». Ayant signalé que l'un des effets les plus nuisibles du « gîndirism » a été de dénaturer, en un sens irrationaliste, les idées d'attachement aux valeurs spécifiquement nationales, d'histoire du pays, de spiritualité en général, D. Micu passe à la dernière partie de son livre, réservée à la destinée littéraire des grandes vocations, ou aux écrivains talentueux et aux consciences de bonne foi, mystifiées par la « Gîndirea » dans une mesure ou autre. Il est intéressant d'y observer la distance que les écrivains ayant publié dans les pages de la revue, — de valeurs inégales, mais au nombre desquels figurent en tout premier lieu Lucian Blaga, Ion Pillat, V. Voïculescu, Adrian Maniu, — ont prise par rapport au programme tutélaire, aussi bien dans leur œuvre que, souvent, explicitement, dans des articles de position. Il s'agit là d'une opération entreprise avec beaucoup de discernement, productive, car elle aide à établir les dimensions et la place de chacun dans l'histoire littéraire, et légitime sous le rapport esthétique, car elle part du critère, unanimement accepté, de la capacité de l'art de dépasser son idéologie formatrice. N'étant discutable que dans certains cas, la reconsidération proposée est cependant susceptible d'être nuancée et complétée sous le second rapport. Si l'art dépasse, en effet,

l'idéologie, ce n'est pas simplement en vertu de ses qualités strictement esthétiques, mais grâce à sa capacité de représenter le « généralement humain », cette « conscience de l'espèce » dont parle l'esthéticien et philosophe marxiste Georg Lukács et qu'exprime, sur un plan différent, une autre idéologie, celle de l'humanisme conséquent. Cela étant, l'art ne dépasse que la seule idéologie qui constitue une interprétation du monde limitée, éventuellement déformée par rapport à l'horizon théoriquement « illimité », et inaltérable, de l'humanisme intégral.

Oeuvre critique illustrant bien la fécondité de la conception et de la méthode embrassées, et mariant l'intransigeance théorique à la différenciation pratiquement nécessaire dans le cadre du problème abordé, *Gîndirea și gîndirismul* pourrait, selon nous, intéresser aussi les historiens littéraires des cultures aux orientations et aux courants analogues.

MIHAÏL PETROVEANU

ANDREÏ PĂNOÏU: LE MOBILIER ROUMAIN ANCIEN

ÉDITIONS MERIDIANE

Depuis les temps les plus reculés, le travail du bois a connu dans les contrées roumaines une remarquable efflorescence qu'explique d'ailleurs, d'une part, l'abondance de la matière première et de l'autre, la relative facilité du travail, facteurs prépondérants dans les systèmes économiques quasi autarchiques. Il s'agit d'une tradition de métier à laquelle le talent des artisans autochtones, véritables artistes en leur genre, a sans cesse annexé des formules nouvelles où l'utile et l'agréable se sont harmonieusement alliés.

Signé Andreï Pănoïu, l'album qui fait partie de la série des « Trésors d'art de la Roumanie » a pour objet une analyse du mobilier roumain ancien, domaine où le travail du bois est principalement effectué à des fins utilitaires. Conformément à ces buts fonctionnels, en permanence moulés sur un complexe économique et social qui, en dernière instance, conditionne et le mode d'exécution et les évolutions à venir, l'auteur s'attache à distinguer, dans le cadre d'une division chronologique concernant chaque zone, les particularités de conception qui permettent des jugements de valeur. D'ailleurs, le procédé s'impose aussi du fait des nombreuses difficultés que rencontre le chercheur. Difficultés issues du petit nombre de pièces conservées et des erreurs possibles d'interprétation que peut engendrer une connaissance imparfaite de la mentalité des temps révolus. La décoration, par exemple, a été considérée dans certains cas comme accessoire et, de ce fait, traitée d'une manière indépendante; dans ce contexte, les modifications techniques mises en œuvre, si profondes même quelles soient, peuvent ne pas avoir joué un rôle essentiel; enfin certaines pièces, considérées de nos jours comme de véritables ouvrages de sculpture, n'ont peut-être été que de simples objets d'usage ménager.

Soucieuse d'établir origines et filiations, l'analyse entreprise par Andreï Pănoïu part de certaines caractéristiques techniques comme, par exemple, la manière dont les vieux artisans romains ou byzantins ajustaient les parois ou confectionnaient un couvercle. C'est que ces mêmes formules dont ont hérité les artisans roumains avec, évidemment, quelques modifications, se retrouvent non seulement dans le mobilier des maisons paysannes ou dans celui des églises où il est cependant plus orné, mais aussi dans les pièces de luxe ayant orné jadis les demeures des voïvodes. D'ailleurs, les données extrêmement réduites concernant le mobilier aristocratique, étant donné la dispersion aux quatre vents des fastueux intérieurs princiers dont faisaient état maints visiteurs étrangers, obligent l'auteur à ne se lancer que dans des considérations générales.

En échange, le mobilier populaire, beaucoup plus richement représenté, fournit au chercheur, en dépit de son caractère modeste, des informations particulièrement intéressantes. Pour aménager sa demeure le

paysan est parti, de tout temps, de deux grandes coordonnées: la coutume et son goût propre. Bien que les objets revêtent une variété quasi infinie de formes, l'unité de l'intérieur se trouve réalisée par le parfait accord du style, résultant de l'utilisation d'une gamme unitaire, savamment harmonisée, de motifs traditionnels.

Il est hors de doute qu'au cours des temps, les coutumes locales ont imposé des modifications dans la forme ou dans la décoration du mobilier. A leur tour, les objets nouveaux ont conditionné, dans une certaine mesure, les formes et les dimensions des pièces d'habitation qui les abritaient. C'est pourquoi le mobilier « fixe » (niches, étagères, rebords, balustrades, etc.) adapté, d'une part, aux détails de la construction, et enrichi, de l'autre, selon l'imagination de chaque paysan, nous paraît d'une variété de formes qui défie toute classification rigoureuse.

L'inventaire d'une ancienne habitation paysanne (tel qu'il résulte des actes dotaux du siècle dernier, ou de l'étude d'un intérieur contemporain authentique dont les pièces sont originales ou reproduisent fidèlement des prototypes antérieurs) comprenait en général des tables basses, dont l'origine remonte au néolithique, des armoires, des meubles de coin et des huches, certains types de dressoirs, de coffres renfermant la dot, etc. Pour la plupart, ces pièces requéraient autant d'habileté que de connaissance du métier chez ceux qui les confectionnaient. Les menuisiers spécialisés dans la confection des meubles étaient ceux qui travaillaient les iconostases *(tîmple)* des églises, d'où leur nom de « tîmplari ». A côté de ceux-ci, d'autres artisans jouaient un rôle important en ce qui concerne le travail du bois: les charpentiers, les tourneurs (à leur tour spécialisés en « ploscari », « blidari », « scafari » — (faiseurs de récipients, d'écuelles, d'écopes) et, surtout, les « cruceri » faiseurs de croix. D'ailleurs tout le mobilier de l'église orthodoxe, depuis la stalle et les candélabres jusqu'au lutrin, était l'œuvre de ces « cruceri » qui respectaient les caractéristiques des meubles paysans.

Linéaire, avec certaines tendances géométrisantes, l'ornementation est appliquée en fonction des éléments constructifs, qu'elle souligne en général. Mêlé à la forme de ces éléments et aux détails des jointures apparentes, le décor forme un tout avec la pièce qu'il orne organiquement. En ce qui concerne l'ornement figuratif, il s'agit plutôt, en l'occurrence, d'un dessin incisé.

Après avoir passé en revue les caractéristiques qui définissent le mobilier roumain, l'auteur en analyse les étapes d'évolution du Moyen Age à l'époque moderne, étapes déterminées par les processus économiques et culturels des contrées roumaines, qui n'ont pas manqué d'influencer l'art et le style de l'exécution: autant de périodes dont ont été conservées quelques pièces représentatives, véritables trésors d'art parmi lesquels nous citerons: les iconostases des églises de Humor et de Voroneț, les stalles et les sièges des églises de Probota, Slatina, Moldoviţa, certains exemplaires de l'art de l'époque des Brâncoveanu, dont l'album nous offre la reproduction intégrale ou partielle dans ses 96 images en blanc et noir.

Accompagné de résumés en français et en allemand, l'album, consacré au mobilier roumain ancien, offre plus qu'une simple information concernant l'originalité des solutions techniques ou la continuité du processus d'évolution en matière de style. Les objets parlent de l'esprit de ceux qui, avec autant d'habileté que de sens artistique, ont su créer à leurs semblables une ambiance tout à la fois équilibrée et fonctionnelle.

MIHAÏ PASCU

CLEMANSA-LILIANA FIRCA: ORIENTATIONS DANS LA MUSIQUE ROUMAINE 1900—1930

ÉDITIONS DE L'ACADÉMIE DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

Si l'on considère la création musicale contemporaine, les trois premières décennies de notre siècle constituent une période distincte où se sont produites des transformations fondamentales qui la rendent comparable, par leur importance, à d'au-

tres moments cruciaux dans l'art des sons, comme celui qui, trois siècles auparavant, avait vu se séparer la musique de la Renaissance de celle du premier baroque (et représentant, par conséquent, le passage de la polyphonie vocale, d'essence modale, à la pensée harmonique polyphonique de type instrumental et d'essence tonale); ou encore celui qui, un siècle et demi plus tard, avait vu naître le style classique avec les nouveaux genres et formes musicaux qu'il a engendrés. Dès le début du XXe siècle, au lieu d'une direction principale de développement de la création musicale — d'une évolution assez lente, sur un front large et relativement unitaire, comme dans la grande époque classique romantique — on en arrive à l'affirmation de fortes tendances divergentes et à la nécessité impérieuse d'une évolution, sous tous les aspects qu'elle peut revêtir, et qui s'opère à un rythme accéléré. L'étape des contestations, des dissolutions anarchiques, des phénomènes de crépuscule a été brève, et très vite suivie d'essais de constitution de nouveaux systèmes, de mise en place de nouvelles coordonnées stylistiques. C'est pourquoi, dans l'intervalle d'une trentaine d'années seulement, on a vu se succéder ou s'affirmer, parallèlement, de nombreux courants et orientations. Quelle qu'ait été leur durée proprement dite, ils ont résisté au temps aussi bien par les œuvres auxquelles ils ont directement présidé que par les éléments de langage dont ils ont enrichi l'arsenal technique de la musique contemporaine. Tout ce qui s'en est suivi au cours des deux décennies ultérieures sur le plan de la création musicale n'est que la continuation naturelle de cette période si riche en significations.

Quant à la création musicale roumaine, qui se trouvait évidemment dans une autre phase de l'histoire, elle devait résoudre ses propres problèmes, qui se rattachaient à l'affirmation d'un art national nouveau dans le domaine extrêmement exigeant des formes musicales traditionnelles. En d'autres termes, elle devait faire entendre pour la première fois, son timbre propre sur le plan universel. Au cours des trois premières décennies du XXe siècle, de nombreux compositeurs aux personnalités bien différenciées ont réussi, par leurs efforts créateurs réunis, à situer la jeune école roumaine à un niveau artistique comparable en une bonne mesure à celui des écoles possédant une vieille tradition; ont paru des créations embrassant presque tous les genres et qui se sont imposées comme ouvrages « de référence » de la création nationale. Ce sont là des aspects qui, retenant l'attention des musicologues roumains, d'ores et déjà ont fait l'objet de plusieurs ouvrages ayant un caractère de synthèse, de traités d'histoire, de monographies, d'études. Ce qui est étudié pour la première fois dans celui dont nous nous occupons aujourd'hui, et surtout au niveau des analyses détaillées d'où l'on peut tirer des conclusions dûment fondées — c'est la façon dont divers problèmes spécifiques ont été posés et résolus par les compositeurs roumains du temps, et aussi le rapport qui peut s'établir entre la position de ceux-ci et les principales tendances et orientations sur le plan universel.

Dans son ouvrage, Clemansa-Liliana Firca s'occupe justement de ces aspects caractéristiques de la morphologie et de la syntaxe musicales; elle en tire d'intéressantes conclusions quant à la position des diverses personnalités créatrices et aux intersections, filiations ou parallèles stylistiques se laissant établir avec la création du temps. C'est surtout à ce propos que l'auteur en arrive à des observations dignes d'intérêt. Ses analyses mettent l'accent sur l'existence de phénomènes absolument synchrones entre la musique roumaine et la musique universelle en même temps que sur des modalités véritablement distinctes de réalisation. Les créateurs roumains, avec, à leur tête, Georges Enesco aux côtés duquel l'auteur range George Kiriac et Alfons Castaldi, puis l'école de ce dernier, ainsi que la pléiade de musiciens plus jeunes des générations post-énesciennes, ont tous contribué, non seulement à ce processus historique visant à récupérer les retards pris dans le développement de la création symphonique et de chambre, mais aussi à cerner un spécifique national dans la manière même dont sont utilisés, interprétés, repensés pour ainsi dire, les éléments du langage musical contemporain. Ainsi donc, pas d'imitation extérieure des modes — qui ne seraient que forme sans fond — et pas non plus d'ignorance délibérée des problèmes de la musique nouvelle; en échange, capacité des créateurs roumains de s'intégrer directement à l'époque contemporaine selon leurs modalités propres. Dans ce sens, les chapitres consacrés aux échos trouvés dans la musique roumaine par l'impressionnisme, la néoclassicisme et l'expressionnisme sont parmi les plus substantiels de l'ouvrage.

Dans son étude consacrée à une période historique qui s'avère avoir été décisive pour la musique roumaine. comme d'ailleurs pour la musique universelle durant toute la première moitié de notre siècle, Clemansa-Liliana Firca s'appuie, avec une probité scientifique irréprochable, sur les

recherches antérieures de la musicologie roumaine. *Orientations dans la musique roumaine 1900—1930*, livre extrêmement vivant, rempli d'idées, démontrant que l'auteur refuse de se servir des schémas de pensée conventionnels, se situe parmi les études de synthèse les plus substantielles de notre musicologie d'aujourd'hui.

ADRIAN RAŢIU

ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS

Les Éditions du ministère de l'Éducation Nationale d'Ankara ont publié, dans la collection « Classiques de la littérature universelle », le volume *Moments, récits et nouvelles* de Ion Luca Caragiale. La version turque du recueil qui comprend, entre autres, *Un cierge pascal*, *Ce drôle de Canutza*, *Deux billets de loterie*, *la Visite*, *Bubico*, *C.F.R.*, *High-life*, *Pétition*, est signée par Hilmi Omeroglu, un des plus actifs propagateurs de la littérature roumaine en Turquie.

La Maison d'édition Coeckelbergs de Stockholm a fait paraître les romans *l'Intrus* de Marin Preda et *les Oiseaux* d'Alexandru Ivasiuc, ainsi qu'un volume de vers signé par Gabriela Melinescu et préfacé par le poète suédois bien connu Arthur Lundqvist, membre de l'Académie suédoise.

Le journal « Le Monde » signale, sous sa rubrique « Littératures étrangères », le volume *Petite Anthologie de poésie roumaine*, anthologie bilingue réalisée par Valeriu Rusu et publiée par les Éditions Minerva de Bucarest avec des traductions dues à des équipes d'étudiants de l'Université d'Aix-en-Provence.

Le « Giornale dei poeti » de Rome a publié un cycle de poésies du volume *Voix* de Veronica Porumbacu dans la traduction et avec la présentation de Mariano Baffi.

La « Mosaic Publications » de New Delhi (Inde) a fait paraître sous les soins de Vijay Chadha le volume *Dolefully Anastasia Walked on* (Tristement Anastasia passait) de Dumitru Radu Popescu, traduit par Andreea Gheorghiţoiu.

Dans la revue yougoslave « Knjizevna Rec » a paru l'article *Lucian Blaga, poète de l'existence et de la pensée créatrices*, signé par Zorica Banjac-Stanimirovic.

Dans la prestigieuse collection « Prose universelle contemporaine », les Éditions P.I.W. de Varsovie ont fait paraître le roman *la Table de l'usurier* (Biesiada Mchwiarza) de Dana Dumitriu. La version polonaise appartient à Irena Harasimovicz.

Une année après la parution, à Stockholm, du roman *la Tribu* de Zaharia Stancu, diffusé en 35.000 exemplaires, la Maison d'édition suédoise Coeckelbergs publie le volume *Cloches et raisins* (Djävulens druvor) du même auteur. Présentant le volume dans un des numéros de la revue « Manadens Bok Nytt » le critique Richard Swartz relève l'intérêt suscité tant par la substance épique du livre que par la force expressive, toute particulière, du verbe de Zaharia Stancu dans la traduction d'Ingegard Granlund, traductrice également du roman *le Hachereau* de Mihaĭl Sadoveanu ainsi que des volumes *Combien je t'ai aimée* et *Nu-pieds* de Zaharia Stancu.

A Budapest, le numéro 12 de la série des anthologies de littérature de science-fiction « Galaktika », rédigée par Péter Kuczka a été consacré à la littérature roumaine de science-fiction. La sélection des textes et la préface appartiennent à Ion Hobana. Y sont publiés des écrits signés par Voĭcu Bugariu, Mihu Dragomir, Dorel Dorian, Sanda Radian, Adrian Rogoz, Nina Cassian, Vladimir Colin, Titus Filipaş, Victor Kernbach, Gh. Săsărman, Cicerone Theodorescu, Constantin Cubleşan et Mircea Opriţă.

Les Éditions du Seuil de Paris ont publié dans la collection « Petite Planète » une monographie consacrée à la Roumanie, signée Michel Louyot.

L'almanach de science-fiction *Solaris 3* édité par Jusel Verlag (R.F. d'Allemagne), comprend le récit *la Grenouille*, de Vladimir Colin et l'étude *Avenir et fantaisie dans la littérature roumaine de science-fiction* de Ion Hobana, accompagnés de brèves présentations des auteurs.

Au concours international de violoncelle de Bristol (Grande-Bretagne) le jeune instrumentiste roumain Mirel Iancovici de l'Orchestre Philharmonique « Georges Enesco » de Bucarest a obtenu la Médaille d'Or. Un autre jeune instrumentiste roumain, Dan Atanasiu, étudiant au Conservatoire « Ciprian Porumbescu » de Bucarest, s'est fait remarquer à la IXe édition du Concours international de piano « Fr. Chopin » de Varsovie. Sur 100 concurrents engagés dans cette compétition, le jury a accordé une mention au pianiste roumain.

Le soprano Rodica Popescu de l'Opéra Roumain de Cluj-Napoca a assuré trois représentations du *Comte de Luxembourg* sur la scène du théâtre de Klagenfurt.

Le baryton David Ohanesian de l'Opéra Roumain de Bucarest s'est produit dans *Billy Budd* de Britten sur la scène de l'Opéra de Hambourg.

Le soprano Niculina Murea Curta de l'Opéra Roumain de Cluj-Napoca a donné, sur la scène de l'Opéra de Dublin, six spectacles avec *le Chevalier à la rose* et *les Contes de Hoffmann*.

Ştefania Rareş, interprète de musique populaire, a présenté à Tel-Aviv une série de spectacles folkloriques.

Aux Pays-Bas, les spectacles présentés par l'Ensemble folklorique « Ciocîrlia » (l'Alouette) de Bucarest, qui a entrepris une tournée dans plusieurs localités de ce pays, ont remporté un très grand succès.

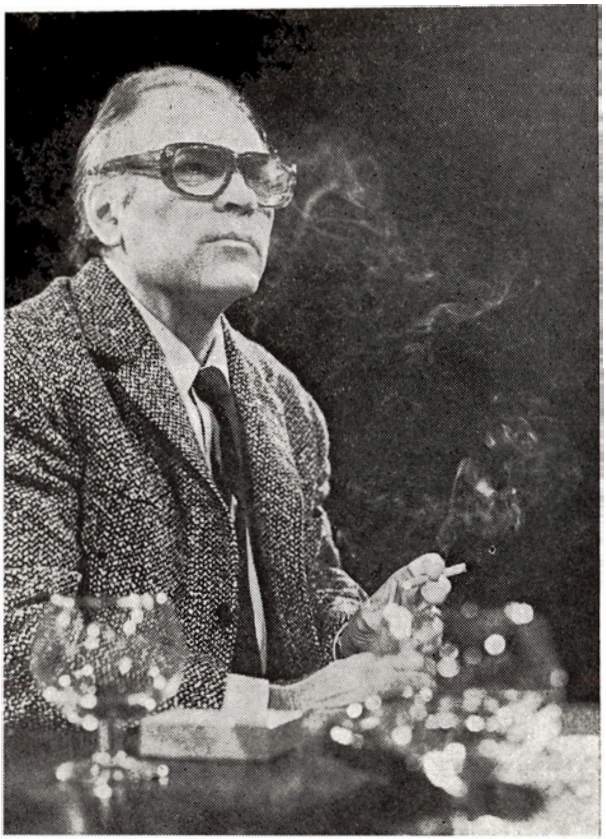
Le metteur en scène Jean Rînzescu, de l'Opéra Roumain de Bucarest, a monté sur la scène de l'Opéra d'État d'Ankara un spectacle avec *le Trouvère*.

Le pianiste roumain Valentin Gheorghiu a donné des récitals Rachmaninov à St. Louis et à Oakland, et un récital Mendelssohn-Bartholdy à Baltimore (É.U.)

La basse Dan Muşatescu du Conservatoire « Ciprian Porumbescu » de Bucarest et la pianiste accompagnatrice Alice Predescu ont prêté leur concours à plusieurs spectacles représentés à Lubeck (R.F. d'Allemagne).

PREMIER PLAN: LIVIU CIULEÏ

„Der Mann mit fünf Berufen" — l'homme aux cinq métiers — c'est le surnom donné à Ciuleï par une journaliste allemande. Il s'agit en vérité d'un homme assez étonnant et qui réunit en lui un architecte, un metteur en scène de théâtre, un metteur en scène de film, un acteur et un scénographe. A quoi Ciuleï répond qu'il n'a, au fond, qu'un seul métier: le spectacle. Toutes les facettes de son activité convergent vers la scène — y compris l'architecture, car ces dernières années il n'a imaginé que des constructions de théâtre dont il a dressé les plans. Constructions audacieuses, soit dit en passant, ultra-modernes, avec des salles et des scènes d'un volume, d'une forme et d'une destination variables. Cependant Ciuleï n'est nullement un homme qui recherche à tout prix le moderne. Pour peu qu'on le connaisse, on découvre en lui la structure classique. Le metteur en scène qui a fait de *l'Opéra d'quat'sous* un spectacle stupéfiant, à la fois choquant et irrésistible par sa couleur et son rythme, aime tout autant les sobres méditations sur la vie, les spectacles d'une poésie discrète et pure. N'a-t-il pas monté, parallèlement à ce Brecht surprenant, le spectacle aussi simple qu'humain de *l'Heure de votre vie* de Saroyan?...



Liviu Ciuleï compte parmi les artistes qui ne sous-estiment pas la pensée théorique. De plus en plus souvent, ses spectacles semblent l'aboutissant d'une longue réflexion du créateur sur les fins de son art, sur les relations du théâtre avec les temps que nous vivons. « A notre époque nouvelle — nous dit Liviu Ciuleï — correspond une modalité artistique de pensée qui se fonde sur la connaissance scientifique et le pouvoir d'analyse de la société qu'elle reflète, et qui a pour résultat la possibilité de synthétiser l'image à refléter, et de condenser une option politique. Etant une manifestation supérieure, l'art implique une attitude éthique, une attitude civique supérieure à son tour. Son rôle ne se borne plus à constater, il est d'éduquer. » Les conceptions artistiques de Liviu Ciuleï sont étroitement liées à sa propre expérience créatrice, aux inclinations de son tempérament.

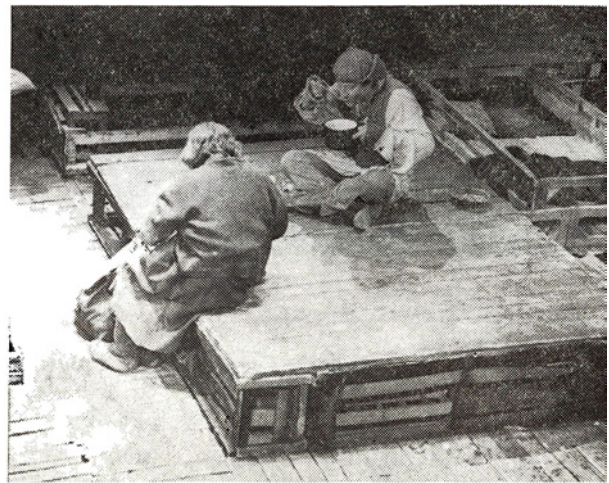
Il semble parfois que l'artiste se contredise. Au fond, il se complète. Quiconque a suivi son évolution de cinéaste *(l'Eruption, les Flots du Danube, la Forêt des Pendus)* a pu remarquer chez lui, comme au théâtre d'ailleurs, un intérêt marquant pour les valeurs plastiques, pour le « spectaculaire» et le «violent» que certaines de ses «antennes» ont su détecter. Mais il en a aussi d'autres qui semblent être en contradiction avec les premières. Même si Ciuleï affirme, théoriquement, partir de la plastique (ce qui est tout naturel si l'on songe à sa formation de plasticien) son art ne s'en avère pas moins une recherche d'idées allant bien au-delà de l'image. Dans *la Forêt des Pendus* par exemple, film qui a obtenu un prix à Cannes et qui est sa première œuvre cinématographique de maturité, le metteur en scène n'a nullement craint le dialogue, les « longueurs » si souvent combattues par les théoriciens du film. Il a laissé ses héros parler, suivre leur pensée et souvent l'expression revient à la parole, aux regards, aux silences.

Au théâtre aussi, il y a chez lui « contradiction ». En amoureux du spectacle, il a mis en scène, avec une même ardeur, *Léonce et Léna* de Büchner, plein de couleurs et d'images, et la discursive *Passacaille* de Titus Popovici. Il fait consciemment appel aussi bien à l'intellect qu'aux sens, à l'intelligence qu'au réflexe physiologique, en employant les uns et les autres dans le sens exigé par l'idée artistique. Selon Peter Brook, le théâtre doit parler à l'intelligence, mais en même temps, afin de pouvoir exprimer « la réalité à tous ses niveaux », émouvoir les « tripes » du spectateur. Opinion que partage Ciuleï lorsqu'il nous parle d'un réalisme ample, complexe, actif, aux multiples facettes, et toujours en mouvement, comme la vie même. « Je pense que le réalisme, quels que soient les moyens qu'il utilise — concrets ou métaphoriques, rationnels ou affectifs — est appelé à clarifier le sens des idées dans notre monde et à jeter les fondements d'un nouvel humanisme. C'est pourquoi il doit repousser toute formule esthétisante qui s'interpose entre l'image immense, infinie, de la vie en mouvement et le spectateur » — dit Liviu Ciuleï. Et c'est ce que dit aussi la manière dont il a monté *le Pouvoir et la vérité* de Titus Popovici ou *les Bas-fonds* de Gorki.

Là, le metteur en scène renverse la clepsydre des *Bas-fonds*, pour en faire la tête de file du vigoureux renouveau opéré dans le théâtre, depuis 1900 jusqu'aux « furieux » et jusqu'à plus proche de nous. Il revitalise le texte par le texte même. Il balaie d'un seul coup les scories, le romantisme bon marché, et donne un éclat nouveau à l'acier initial du grand vagabond. Toute la kyrielle de personnages des bas-fonds se meut difficilement, comme engluée; tous voudraient chaque fois prendre leur lit et marcher. Leur trouble aspiration vers « autre chose », « ailleurs », « autrement », transparaît dans chaque geste, dans chaque réplique. Nous assistons à un spectacle où il est question de l'existence humaine dans un contexte social oppressant, nous sommes conviés à une méditation sur la liberté de l'individu dans un univers fermé. Sans doute le « plastique » est-il recherché, là aussi, mais au premier plan se trouvent la pensée, l'agitation qui couve. Il arrive que Ciuleï dissimule son lyrisme. Mais lorsque le sentiment est lyrique (ce qui se produit, d'une manière inattendue, jusque dans les spectacles à verve endiablée et à mouvement extérieur exorbitant (comme dans son shakespearien *Comme il vous plaira)*, il est d'une pureté noble, totale. Le « véhément » Ciuleï a, dans la vie et dans l'art, une timidité candide qui pour ne se laisser voir que rarement, n'en est que plus émouvante.

◄ Dans *le Pouvoir* et *la vérité* de Titus Popovici

Arrangeant le maquillage d'un acteur
Scène des *Bas-fonds* de Maxime Gorki



Aux côtés de Ileana Predescu, dans *la Mort de Danton* de Georg Büchner ➤

Scène de *Léonce et Léna* de Georg Büchner

Scène finale de la bataille navale de la pièce *Elisabeth Ière* de Paul Foster

Ce metteur en scène au sens dramatique, chorégraphique, musical et poétique puissant, qui domine souverainement la scène, qui conduit d'une manière remarquable l'individu et les masses *(la Mort de Danton* de Georg Büchner et *Macbeth* de Shakespeare) cède le pas à la parole, laisse couler à flots la musique du langage, pousse les scènes à leur point culminant et leur donne la possibilité de s'étaler largement. Ciuleï possède une sensibilité si fine que la moindre nuance du texte ne saurait lui demeurer fermée.

Nous pourrions nous arrêter un peu à *Léonce et Léna*, le spectacle qui, monté par Ciuleï en Roumanie comme à l'étranger, a remporté les suffrages et de la critique et des spectateurs. David Richards, après avoir vu le spectacle au Théâtre « Arena Stage » de Washington, écrivait dans le « Washington Star News »:

« Pour ses débuts américains, le metteur en scène et scénographe roumain Liviu Ciuleï s'avère l'un des véritables esprits créateurs du théâtre contemporain. Il a pris une comédie allemande du XIXe siècle, inconnue ou presque et l'a montée en utilisant exclusivement les armes les plus sérieuses du théâtre d'avant-garde, tout en restant fidèle, avec un scrupule extrême, au texte initial. . . » Dans cette pièce Ciuleï a décomposé et recomposé l'image scénique, les acteurs se sont encadrés dans cette image; l'étude précise de chaque personnage et la cohésion de tous dans l'engrenage appelé spectacle, la rigueur et en même temps l'apparence de spontanéité et de liberté du jeu, le naturel du déroulement de la pièce, tout démontre un solide échafaudage de pensée.

Définir Ciuleï comme scénographe, c'est définir la fantaisie. Pourtant, dans la diversité qui marque de sa griffe chacun de ses spectacles, il existe un filon commun, qui fait reconnaître sa main d'artiste tout comme on identifie la touche d'un grand peintre, quel que soit le sujet du tableau. Dans la scénographie de Ciuleï nous avons pris l'habitude de rechercher non pas le décor de la scène, mais la recréation artistique de l'espace scénique, au moyen de ce qu'ont d'essentiel l'époque historique, le cadre concret et les idées de la pièce. Le décor de Ciuleï est, par essence, spatial, mais pas dans le sens d'un espace scénique délimité, d'un cadre; ce qu'il nous suggère, c'est un espace scénique intérieur auquel se mêlent le mouvement et l'évolution des acteurs, de sorte que le décor devient à son tour un héros de la pièce; dans *Léonce et Léna*, le jumelage acteur-décor est poussé jusqu'aux limites extrêmes de l'interconditionnement; dans *le Pouvoir et*

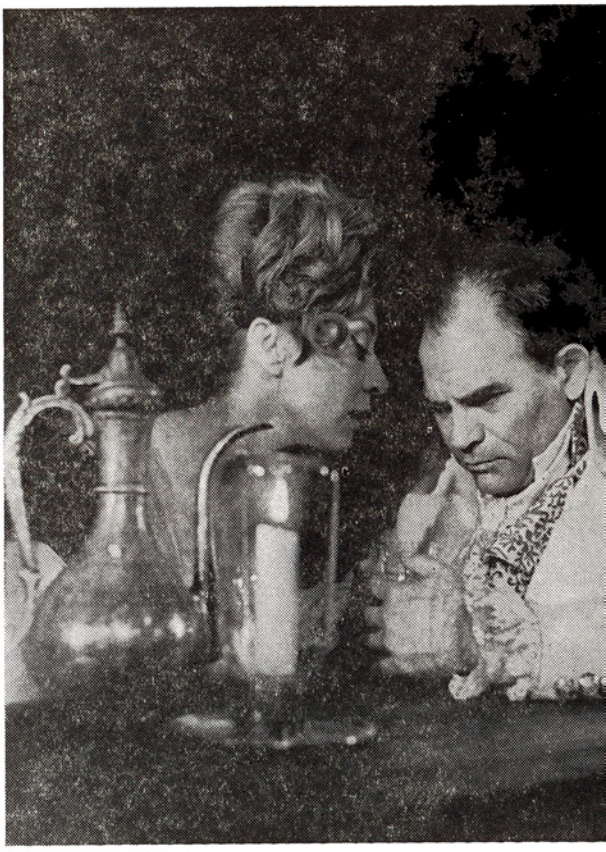
la vérité, par l'ouverture totale de la scène face au public, par les stalles qui l'entourent, par un décor multi-fonctionnel à l'intérieur duquel l'action se déplace d'un endroit à l'autre à l'aide de la lumière, on en arrive à un spectacle-débat, à une espèce de discussion en plein forum; dans cette pièce, l'interprète se trouve souvent à moins d'un mètre du spectateur, lequel se sent lui-même concerné, impliqué dans l'action, ce qui suggère la possible illusion d'un renversement des rôles. Dans la pièce de Caragiale *Une lettre perdue* — où Ciuleï se manifeste dans le triple rôle de metteur en scène, de scénographe et d'interprète — le décor est conçu en tant que structure subordonnée au mordant ironique, en tant que commentaire éloquent d'un monde essentiellement trivial sous son apparence de cette respectabilité bourgeoise que le grand auteur comique a harcelé de ses flèches.

Lors des répétitions, Ciuleï — metteur en scène — ne quitte pas les planches; il est tout le temps là, avec ses acteurs, qu'il dirige et dont il synchronise les interventions. « Je m'efforce d'aider mes acteurs à s'identifier au possible à un certain état émotionnel, qu'il s'agisse d'une explosion de joie ou d'un sentiment de tristesse », affirme-t-il.

C'est ce que n'a pas manqué de remarquer d'ailleurs Herberg Ihering, le chroniqueur de „Die Andere Zeitung", de Hambourg, dans l'article consacré à *la Mort de Danton* de Büchner, montée par Ciuleï au Schiller Theater de Berlin-ouest: «Ciuleï unit la connaissance poétique à la précision artistique, le phrasé à la mimique. Je crois ne pas me tromper en disant: voici un metteur en scène qui ouvre au théâtre mondial des formes d'expression mises au service de la réalité de l'action, du caractère des personnages, de leur parler et de leurs intonations, réalisant ainsi des accents émotionnels que le théâtre utilise parfois insuffisamment. Dans le cas de Ciuleï, ces formes acquièrent un fondement réel sans que se perde, pour autant, un seul instant de la vivacité du jeu. »

Par son travail, Ciuleï s'applique en effet à introduire des modalités nouvelles d'expression dans le théâtre professionnel. « Chaque époque possède un langage artistique propre; faire ce qu'ont fait nos pères, c'est être démodé et c'est ne pas communiquer l'image de notre temps. »

Et puisqu'il s'agit pour Ciuleï de nouvelles modalités d'expression, arrêtons-nous à *Elisabeth Ière*, la pièce de l'américain Paul Foster, mise en scène au cours de l'été 1974 au Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra » de Bucarest. On pourrait croire,



d'après le titre, que l'on va nous parler de l'histoire et de ses mythes. Mais « le grand thème » qui traverse cette pièce, « la matrice » qui la définit, c'est l'idée même de Théâtre, en tant que miracle de l'esprit: son pouvoir (et aussi son orgueil !) de créer une autre réalité. *Elisabeth Ière* est un prétexte de spectacle, c'est comme si « l'on jouait au théâtre en racontant le monde », vraiment du « théâtre dans le théâtre ». Une troupe ambulante joue l'histoire d'Elisabeth Ière, la formule choisie représentant, de toute évidence, une structure ouverte. Découvrant dans le texte la possibilité d'une subtile conjonction de modalités théâtrales, Liviu Ciuleï a réalisé un spectacle plein de fantaisie, agrémenté d'un humour sagace. Devant ce spectacle, comme devant tout le registre réalisé par le metteur en scène, nous avons le sentiment de la vocation de celui-ci: le besoin de briser sans cesse ses propres limites, de sortir de soi-même, d'être un esprit aux mille visages.

M. CONSTANTINIU

CHRONIQUES DES SPECTACLES

Comme c'est naturel, l'essentiel de l'actuelle saison théâtrale est représenté par la dramaturgie originale classique et contemporaine, cette dernière se développant de façon diversifiée et proposant à la rampe des noms nouveaux à côté de nouvelles productions de dramaturges déjà connus. En effet, le spectateur est soumis à de nombreuses sollicitations, si l'on y ajoute les chapitres importants des spectacles sur textes d'auteurs roumains, des œuvres des classiques de la littérature universelle et celui des pièces représentatives pour la création universelle contemporaine. Je m'arrêterai, pour donner à nos lecteurs une image succincte de la production nationale, à un texte qui depuis longtemps est entré dans le répertoire permanent (mais avec une mise en scène et une distribution nouvelles), aussi bien qu'à quelques premières absolues. Néanmoins commençons par celles-ci, puisqu'elles sont de nature à présenter quelques tendances représentatives des préoccupations de la dramaturgie roumaine actuelle.

LA TÊTE

drame-spectacle en deux parties de Mihnea Gheorghiu (Théâtre National de Bucarest)

Avant tout, quelques mises au point. L'auteur est le Président de l'Académie des sciences sociales et politiques de la République Socialiste de Roumanie. Poète et essayiste, ayant une riche expérience dans le domaine du théâtre et du cinéma, il a, pendant de longues années, fait de la critique dramatique et occupé une chaire à l'Institut d'art théâtral et cinématographique. Mihnea Gheorghiu est l'auteur de scénarios et de pièces de préférence à sujet historique. *La Tête* fait partie de cette dernière catégorie et a constitué le spectacle inaugural de la troisième salle du Théâtre National. (A mentionner que des trois salles existantes dans le nouvel édifice du Théâtre National, la première est destinée au grand répertoire, la deuxième au répertoire moderne et contemporain, et celle dont nous avons parlé, appelée « Atelier », à des spectacles expérimentaux). Le choix de l'œuvre de Mihnea Gheorghiu pour l'inauguration de cette salle correspond au caractère d'« Atelier », car la pièce est une expérience intéressante du théâtre historique.

Il y a énormément d'œuvres, appartenant à tous les genres littéraires, dont le personnage central est le prince régnant roumain Michel le Brave. C'est pourquoi l'auteur n'a pas eu l'intention de présenter des choses connues dès l'âge scolaire. Ayant comme substance dramatique les huit années (1593—1601) sur lesquelles s'arrête Nicolae Bălcescu dans « l'Histoire des Roumains sous le Prince Michel le Brave », *la Tête* n'est pas un drame historique de type romantique ni une de ces « démythisations » aux significations contemporaines forcées, comme en écrivent parfois les écrivains qui s'inspirent des pages des chroniques, mais — d'après la propre expression de Mihnea Gheorghiu — une *Histoire pour la scène*, le texte comprenant aussi la formule de la mise en scène, d'où le terme de *drame-spectacle*. « Notre histoire destinée à la scène — dit-on dans l'avant-propos de la pièce imprimée — se propose d'observer le calvaire de cette personnalité d'exception dans les chroniques roumaines, son ascension vers le sacrifice suprême et sa descente dans l'éternité, s'arrêtant pour un instant là-haut, sur les cimes, au moment où elle rattache son nom à l'Union des trois principautés, sous la bannière destinée à devenir le droit national de la Roumanie ».

Profond connaisseur de l'époque, exégète passionné de Shakespeare, homme de théâtre au courant des tendances les plus nouvelles de l'art du spectacle, l'auteur réunit dans un découpage cinématographique des éléments en apparence disparates mais qui conduisent à une vision unitaire de l'époque, à un commentaire polémique du jeu diplomatique entre les grandes puissances, situant dans un contexte international la position lucide et patriotique de Michel dans sa lutte pour la liberté, l'unité et l'indépendance. Bien qu'abondant en entrelacs surprenants d'événements, de personnages, qui représentent tout autant d'associations d'idées insolites, l'image d'ensemble est claire, la formule de « théâtre dans le théâtre » évite à *l'histoire pour la scène* l'écueil du didacticisme. Le groupe d'acteurs dont presque chacun joue plusieurs rôles, esquissés rapidement, avec un minimum d'accessoires, assure la distanciation requise par le temps écoulé; des commentaires qui rappellent les pièces historiques de Bernard Shaw, Brecht ou Dürrenmatt font ressortir les rapports de cause entre les événements, les raisons d'agir des différents personnages, accompagnant le texte d'apparitions et de citations inattendues, de *Hamlet* par exemple (« En définitive, Michel le Brave a été le contemporain de Shakespeare... », dit un acteur à un moment donné). La figure de Michel le Brave, qui n'est pas la reconstitu-

Michel le Brave — prince régnant des trois Principautés Roumaines avant le sacre (*la Tête* de Mihnea Gheorghiu)

tion du célèbre portrait — car les têtes des interprètes sont laissées au naturel — en acquiert une force de généralisation réelle et le drame s'élève à l'idée du héros qui « s'est mis en marche avec un petit nombre d'hommes pris parmi les siens, vers les cimes; puis là-haut, l'ont entouré des forêts entières d'hommes, chacun avec ses désirs, bons ou mauvais et, finalement, avec peu d'entr'eux, puis seul, il a atteint le point d'où il était parti, comme la semence du blé et celle des héros de cette terre ».

La forme du spectacle étant indiquée par l'auteur, la tâche du metteur en scène Letiția Popa n'a été qu'apparemment facilitée, car toute transposition scénique fidèle exige un travail en profondeur... Mais avec sa longue expérience à la télévision, elle nous a présenté une réussite, ses efforts ayant particulièrement porté sur le travail avec les acteurs. Elle a trouvé une précieuse collaboratrice en Elena Ionescu, la scénographe, dont les décors et les costumes sont conçus de façon ingénieuse et suggestive. L'acteur Costel Constantin a réalisé un Michel viril, impétueux, s'élevant au-dessus du personnage historique et de son époque, symbolisant un homme d'Etat auquel les circonstances imposent d'affronter des situations compliquées concernant son propre sort et celui de son peuple.

LE DILEMME

de Radu F. Alexandru (Théâtre « Nottara » de Bucarest)

Agé de 32 ans, l'auteur du *Dilemme* est un débutant. Du moins au théâtre. Car il a

Le Dilemme de Radu F. Alexandru

Dernière heure de Mihail Sebastian (de gauche à droite: George Constantin, Melania Cirje, Marin Moraru)

publié, dès 1967, de la prose, des chroniques cinématographiques et théâtrales, des essais. Diplômé des Facultés de mathématiques et de philosophie, il se consacre aux travaux littéraires et, à en juger d'après cette première pièce, il le fait avec l'autorité de l'homme qui a son mot à dire, avec talent et pénétration psychologique. Je pense que le dramaturge Horia Lovinescu, directeur du théâtre « Nottara », affirme à juste titre dans sa brève présentation: « Nous nous sommes arrêtés à cette pièce en raison de la finesse de la réplique, la subtilité de l'esprit d'analyse — en raison surtout de l'aspiration à la franchise et à l'honnêteté, enfin en raison de son manque de conformisme et de clichés moraux ». Et cela est vrai. Les faits peuvent se résumer en quelques mots: un médecin communique son diagnostic à un cancéreux. Le malade guérit mais meurt dans un accident d'automobile. Un point c'est tout. Mais c'est là que commence le procès de conscience du médecin. Était-ce vraiment un accident? Et si son patient s'était suicidé? Ou bien si tout n'a été que le résultat d'un grave traumatisme psychique? Et voilà comment, voulant apprendre la vérité, il pénètre dans la famille du disparu, connaît ses collègues, le chef de l'institution où il travaillait, etc. En assistant à ses investigations, nous découvrons non pas une seule coulpe, mais bien une somme de responsabilités plus ou moins grandes, délibérées ou involontaires, qui — si cela a été un simple accident ou non — ouvre un débat sur *la responsabilité collective envers la vie de chacun d'entre nous.* Le condamné en justice est le chauffeur de l'autobus. C'est le seul coupable devant le tribunal, devant la loi. Mais à l'autre tribunal — la salle de théâtre — l'auteur propose un grave problème moral. On voit bien que ce problème lui tient à cœur, car l'action est conduite avec une sensible participation de l'auteur, sa tension va croissant. On suit le spectacle depuis le début jusqu'à la fin, et c'est ce qui vérifie la réussite de Radu F. Alexandru. Il ne faut pas non plus négliger le fait que, parallèlement à l'action constituée par « l'enquête » du médecin, prend forme à partir des relations des héros de la pièce un portrait vivant et suggestif du mort qui est de plus en plus présent, plus présent même que certains personnages. Joué presque sans décor, avec un minimum d'éléments scéniques, le spectacle est vivant par le texte et par la concentration de l'ensemble des acteurs.

DERNIÈRE HEURE

de Mihaïl Sebastian (Théâtre « Nottara » de Bucarest

Il y a cette année 31 ans depuis qu'un accident aussi tragique que stupide a mis fin aux jours d'un des plus originaux talents parmi les écrivains roumains. Lorsqu'il est mort, Sebastian n'avait que 38 ans, mais laissait derrière lui toute une œuvre composée de romans, essais, critique littéraire et surtout, pièces de théâtre. Celles-ci, *le Jeu des vacances, l'Étoile sans nom, Dernière heure,* ont remporté des succès constants durant de nombreuses saisons, offrant à leurs interprètes, depuis les maîtres jusqu'aux jeunes étudiants du Conservatoire, l'occasion de grandes créations. Sebastian a toujours été joué avec passion, reçu par le public avec une passion égale. Ses héros, qu'on a appelés « des rêveurs vaincus », sont l'expression de ses propres aspirations et tourments se rattachant à la condition de l'époque « Je ne réussirai jamais — écrivait Mihaïl Sebastian dans son journal intime — à dépasser une misère plus ou moins supportable, je ne ferai jamais carrière, je n'aurai jamais de l'argent. Et, franchement, très franchement, je n'ai aucune raison de me tromper moi-même, je crois que l'argent m'est d'ailleurs indifférent (...). Triste, triste époque ! Quelle vague de trivialité où tous se noient dans une hypocrisie et une lâcheté intéressées ! Un jour viendra-t-il où l'on pourra parler ouvertement de ces jours sombres? J'en suis convaincu, j'en suis absolument convaincu. Je voudrais pouvoir être là »... Malheureusement cela n'a plus été possible. Pourtant Sebastian est toujours vivant, toujours parmi nous.

Dernière heure est en quelque sorte différente de ses premières pièces; c'est une satire virulente de la société dominée par les affaires louches, la corruption, le chantage. Imprégnée de la même amertume que *l'Etoile sans nom* ou *le Jeu des vacances,* elle reprend un thème qui obsède l'auteur, celui de la condition de l'intellectuel. Le filon lyrique, présent ici aussi, est dominé par la polémique directe des tout-puissants de l'argent représentés par le grand industriel, Grigore Bucşan, auquel il oppose une variante des « rêveurs », le professeur Alexandru Andronic. Ecrite avec une pétillante verve pamphlétaire, *Dernière heure* est au fond la démonstration de l'irréductible conflit entre la société des Bucşani et les intellectuels honnêtes. Andronic ne peut réaliser son rêve de faire un voyage d'études que grâce à une faute d'impression qui se glisse dans un de ses articles, paru

par erreur dans un journal de scandale. Bucşan ne s'intéresse au professeur que dans la mesure où cette faute le porte à penser qu'il est au courant de ses escroqueries et qu'il veut — Bucşan le prend pour un charlatan plus fort que lui — lui proposer un chantage.

La qualité primordiale du spectacle du théâtre « Nottara » (mise en scène Valeriu Moïsescu) consiste dans le sens grave qu'acquièrent les irrésistibles situations comiques du quiproquo et le duel fulgurant des répliques. L'acteur Marin Moraru interprète le rôle du professeur torturé par le sentiment d'être un raté, avec la tristesse et la perplexité d'un savant qui ne comprend pas très bien ce qui se passe autour de lui, mais sent qu'il s'agit d'affaires sales, que dans le monde des Bucşani il n'y a pas de place pour son moi authentique. Moraru interprétant Andronic donne une expression profonde au héros de Sebastian et par là, à la substance même de la pièce. Sa création est d'autant mieux mise en relief qu'il a eu dans George Constantin un adversaire de taille. Brutal, grossier, borné (d'où sa déroute devant l'Inconnu que représente pour lui Andronic), Bucşan est — dans l'interprétation de Constantin — non plus un personnage, mais tout *un paysage social*. Ce couple exceptionnel tient en somme tout le spectacle.

En 1947 — deux ans après la disparition de Sebastian et un an depuis la première représentation sur scène de *Dernière heure* — son ami Camil Petrescu, l'auteur du monumental *Danton* écrivait:« ... La personnalité de Mihaïl Sebastian nous apparaît toujours plus complexe d'année en année... son œuvre se trouve parmi les œuvres le mieux constituées pour affronter le temps, seule, grâce à sa propre substance... » Il y a depuis trente ans. Le temps a donné raison à Camil Petrescu.

TRAÏAN ŞELMARU

DEUX FILMS D'ÉVOCATION HISTORIQUE

CANTEMIR

Une direction s'est vigoureusement affirmée ces dernières années dans le cinéma roumain: c'est celle du film d'évocation de certaines situations et personnalités marquantes de l'histoire nationale, qui tend progressivement à se structurer, au moyen d'une gamme variée de modalités d'expression, en une cohérente épopée du devenir de ce pays. Cette catégorie de films implique non seulement l'illustration des événements historiques ou la reconstitution plus ou moins fidèle au point de vue documentaire, des biographies et de la personnalité des héros, mais aussi de la révélation des échos durables suscités par leur action et leur pensée dans la conscience de leurs descendants. Les héros dont nous parlions - qu'il s'agisse du roi dace Décébal, des voïévodes Michel le Brave ou Etienne le Grand, ou des chefs de mouvements populaires tel Tudor Vladimirescu - deviennent ainsi familiers aux spectateurs en tant que messagers de certaines constantes de comportement et de pensée politiques, telles que le culte de l'indépendance et de la liberté au sein d'une vocation de la paix, du respect et de l'entente avec d'autres peuples, de l'humanité.

Dans cet esprit, le héros que nous propose le film réalisé d'après le scénario de Mihnea Gheorghiu est le prince Dimitrie Cantemir, célèbre érudit et philosophe du XVIIIe siècle, historien d'envergure, bon connaisseur des langues orientales, astronome, poète et musicien, soldat et stratège qui, durant son bref règne sur la Moldavie (1710—1711) tenta d'émanciper son pays de la suzeraineté ottomane. Imposant le respect à ceux mêmes avec lesquels les intérêts nationaux l'amenaient à entrer en conflit (« Le prince roumain est l'homme le plus éclairé dont les pieds aient jamais foulé les dalles de ce palais — remarque, dans une séquence du film, le sultan. Il est le pont d'or qui relie l'Orient à l'Occident. . . »), Cantemir s'affirme comme une figure de premier plan parmi les encyclopédistes européens de son temps, mais comme une figure tout particulièrement marquée par les idéaux patriotiques qu'il entend servir. Que la narration-portrait cinématographique se rapporte à la rédaction des œuvres importantes du prince — tels le roman allégorique *Histoire hiéroglyphique* ou le traité intitulé *Histoire de la grandeur et de la décadence de la Porte Ottomane* — ou que nous soit présentée la discussion de certains problèmes de stratégie politico-militaire dans le conseil du pays ou dans l'intimité d'une bibliothèque (comme c'est le cas pour la séquence où nous assistons à l'entrevue de Jassy des

deux alliés — le prince Cantemir et le tsar Pierre Ier), c'est toujours ce trait de caractère que, de concert avec l'auteur du scénario, le réalisateur Gheorghe Vitanidis et le cameraman Nicolae Girardi s'efforcent de mettre en valeur.

Les relations internationales de l'époque, très compliquées, à l'équilibre éphémère, fragile, sur un fond d'instabilité perpétuelle — qui obligent Cantemir à une politique prudente, afin de tenir la balance égale entre les puissants — apparaissent nettement à l'écran sans pour autant être simplifiées, schématisées. Une époque trouble, agitée par les tendances à l'expansion des grands empires, est cinématographiquement synthétisée avec rigueur et compétence, sans les concessions, d'un goût douteux, que la tentation du spectaculaire à tout prix introduit souvent dans les films d'évocation.

En ce qui concerne le problème de l'authenticité, dans cette pellicule il constitue en premier lieu un problème *de fond*: dans la conception des auteurs, la construction de ce film-portrait ne réclamait pas une description par le menu de la vie de Cantemir, des événements — exacts au point de vue historique — qui composèrent son existence; il importait de présenter *le sens de cette existence.* Aussi le film insiste-t-il, sans didacticisme aucun mais par l'expressivité de l'image, sur certains phénomènes tels que le discrédit des grands boyards et la constitution d'une monarchie centralisatrice, sur une idée telle que la nécessité de l'indépendance et de l'unité des principautés roumaines — Moldavie, Transylvanie et Valachie — considérés au point de vue de l'intérêt national mais aussi, en même temps, comme une possibilité de réaliser un équilibre en Europe.

Le scénario accorde une grande attention à l'activité d'érudit de Cantemir et tout particulièrement aux recherches qu'il entreprit sur l'histoire de l'Empire Ottoman, histoire qu'il jugeait exemplaire dans son développement et son inévitable décadence. Le film nous présente donc une personnalité fortement intellectuelle qui, par sa pensée philosophique et politique, anticipa la marche même de l'histoire et les transformations révolutionnaires apportées par la fin du siècle et par le siècle suivant.

Le film bénéficie d'une excellente équipe d'acteurs: dans le rôle titulaire, Alexandru Repan incarne un personnage équilibré, serein, doué d'un grand charme intérieur. George Constantin interprète un vizir, Mehmet, à l'esprit alerte, ami d'enfance de Cantemir, auquel il est spirituellement dévoué tout en restant le serviteur zélé de son maître, le sultan. Une surprise en matière d'interprétation nous est réservée par Ion Popescu-Gopo, metteur en

Séquence du film *Dimitrie Cantemir* dans l'interprétation de Alexandru Repan ➤

Dimitrie Cantemir (Alexandru Repan, *à droite*) et Pierre le Grand (Ion Popescu-Gopo)

scène bien connu, dans le rôle de Pierre Ier; au-delà d'une grande ressemblance physique (peu facile à obtenir), Gopo a composé un personnage plein de bonhomie, agité par des colères enfantines mais possédant le génie multilatéral d'un homme de la Renaissance.

LE MOUSQUETAIRE ROUMAIN

Œuvre du même scénariste, Mihnea Gheorghiu, réalisé par la même équipe de cinéastes (le réalisateur Gheorghe Vitanidis et le cameraman Nicolae Girardi) et, partiellement, avec les mêmes acteurs que le film *Cantemir, le Mousquetaire roumain* reprend en quelque sorte la biographie du prince, le récit se déroulant cependant sur un tout autre plan.

Le personnage central (et non pas le héros du film car, nous le verrons, « un autre» se trouve au centre de l'action) est ici le capitaine Mihuț, un mousquetaire à l'image de ceux d'Alexandre Dumas, vaillant et amène, gracieux et grave en même temps. A l'instar de d'Artagnan, Mihuț (interprété avec beaucoup de charme par l'acteur Iurie Darie) s'en va par monts et par vaux à la recherche d'un précieux objet volé par les ennemis de son ami et protecteur, le prince Cantemir.

De même que dans les romans de Dumas, le suspense abonde. Au dernier moment, le jeune chevalier laisse échapper sa proie, mais il en retrouve la trace et se remet en route. De Brașov à Berlin, Amsterdam et Vienne, le mousquetaire roumain, à cheval ou en carrosse, court le monde à la recherche de l'objet disparu. Avec son épée ou à l'aide de ses poings, Mihuț se bat, non pas pour un bijou qui sauverait l'honneur d'une femme — fût-elle reine — mais pour récupérer un manuscrit, œuvre de Dimitrie Cantemir, qui renferme l'histoire inédite de l'une des plus grandes puissances du monde. Ouvrage d'une inestimable valeur, l'*Histoire de la grandeur et de la décadence de la Porte Ottomane* avait été écrite à Istanbul par le grand érudit, le seul à avoir eu accès aux archives secrètes de l'empire turc. Les documents que nul œil n'avait encore lus mais que convoitaient tous les grands royaumes et empires de l'époque, étaient précieux non seulement pour les conclusions qu'en avait tirées Cantemir, mais aussi pour celles qui s'en dégageaient d'elles-mêmes et qui annonçaient l'effondrement imminent de la Sublime Porte.

C'est ce manuscrit qui, en fait, est le « héros » du film.

MELANIA CHIRIACESCU

◀ Iurie Darie dans *le Mousquetaire roumain*

Une séquence du film

LES ARTS GRAPHIQUES ROUMAINS, AUJOURD'HUI

Manifestation traditionnelle ayant pour but de présenter le résultat d'un travail échelonné sur une période déterminée — un an en l'occurrence — *le Salon des arts graphiques*, édition de 1975, a présenté certains éléments significatifs.

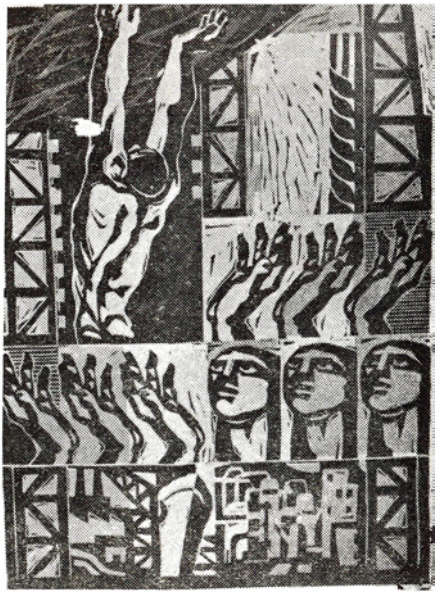
On peut parler sans risque d'erreur, à notre époque, d'une révolution des moyens visuels incorporés dans la notion graphique et qui est le fait des modifications survenues dans le concept même des moyens de communication. On a vu se cristalliser une orientation ferme vers ce que René Huyghe nomme « la civilisation de l'image » tandis que les mutations dues à l'instauration du règne des « mass media » entraînaient rapidement des modifications souvent essentielles de conception et de vision. C'est pourquoi paraissent sans cesse, à côté des procédés traditionnels — revus à leur tour — de nouvelles techniques, de nouvelles formes, appelées à faire valoir le choc visuel avec toutes ses implications psychiques. La stylisation de tous les éléments graphiques de façon à en former un code, l'utilisation de la force signalétique de la couleur, la qualité engagée de l'image, pensée en rapport avec la société et ses « mythes » contemporains sont devenues la poétique d'un art nouveau, qui a grandi parallèlement à l'ancienne notion de « graphique ». Afin d'obtenir des associations mentales insolites dans le cadre des systèmes de représentation propres à la civilisation moderne, on opère davantage maintenant à l'aide du symbole, de l'image-signe. Dans les genres d'art graphique destiné à frapper les esprits — qu'il se rapporte au domaine socio-politique ou simplement publicitaire — on peut parler de la prépondérance du *design*, en tant qu'art épuré des excès de la plastique de chevalet, en tant qu'art à finalité précise, dont le langage est à la portée de tout un chacun.

Si nous avons eu recours à cette introduction d'ordre général, c'est parce que le Salon de 1975 a fourni, plus que les précédents, des éléments nouveaux: en premier lieu une relance de l'affiche, très bien représentée du point de vue de la quantité, et, ce qui ne gâte rien, de la qualité. S'il nous fallait isoler tel ou tel chapitre, nous nous arrêterions à l'affiche politique et à l'affiche-hommage, où les réussites sont multiples et qui proposent des sujets et des solutions d'une grande variété. Cela nous permettrait, implicitement, de fixer l'un des traits déterminants de cette édition: le caractère militant des œuvres exposées, témoignages de la responsabilité civique, sociale et simplement humaine dont font preuve des artistes comme Eugen Palade, C. Pohrib, Napoleon Zamfir, R. Steflea, V. Feodorov, M. Mănescu et R. Stoïca.

Si l'affiche démontre les ressources dont disposent les créateurs, dans ce domaine où le degré d'incidence sociale est nettement accentué, il n'en est pas moins vrai que les sous-genres traditionnels, de structure quasi-picturale, viennent confirmer une vérité plus ancienne qui se rattache à la qualité remarquable des ouvrages présentés ces dernières années. On a vu se développer chez nous, et même s'affirmer, dans

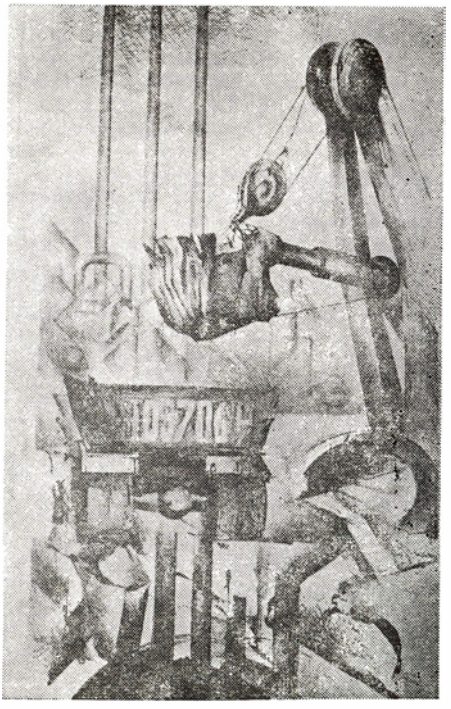
le vaste contexte des manifestations internationales, un type de discours plastique par excellence expressif, partant des multiples solutions qu'offrent la gravure en général, et celle sur métaux en particulier. Il est légitime de parler aujourd'hui d'une « école roumaine de gravure », unissant des personnalités fortes et différenciées, douées d'une grande virtuosité professionnelle, et qui se distinguent en premier lieu par leur façon d'interpréter la réalité. Forts des possibilités offertes par le travail à l'« acide », les artistes ont recours aux compositions métaphoriques et aux montages d'images simultanées, à même de suggérer la complexité de certains épisodes organisés de façon synchrone, afin que leur « lecture » en dévoile des sens inédits, aux riches valences humaines et sociales. On ne saurait plus parler, dans ce cas, de motif dans le sens traditionnel du terme, la multiplicité des significations de nature philosophique, éthique et esthétique proposant une thématique très large, en état de devenir la préoccupation constante de tout un groupe d'artistes, tels G. Leolea, M. Chirnoagă, Gh. Ivancenco, L. Feszt, Geta Brătescu, Fred Micoş, C. Nistor, V. Făcăïanu, Dan Erceanu. C'est pourquoi en dépit des particularités de style ou des différences de procédés, des groupements fondés sur les affinités de thèmes ont été constitués. Une fois de plus se trouve confirmé le caractère engagé de l'art graphique, son efficacité au contact des exigences de notre société. L'événement quotidien dans son apparence banale: la réalité de la rue, le nouveau paysage urbain et rural (le fait de vie à résonance sociale: travail, industrialisation, grands chantiers) — mais aussi les implications affectives, intimes (la vie de famille, l'enfance) — l'allégorie et son rôle éducatif, voire didactique (le problème éthique, les relations sociales, le comportement) sans oublier l'image lyrique, d'essence poétique (le paysage autochtone, les objets domestiques) — tous trouvent une expression plastique par l'intermédiaire de la gravure. Nombreux sont les cas où la frontière séparant le genre en question de la vision picturale devient très vague et seules les différences des matériaux et des procédés imposent leur inclusion dans le genre graphique.

Il en va de même pour l'aquarelle qui s'est trouvée assez modestement représentée, du fait qu'elle continue en dépit de ses qualités picturales et de son expressivité particulière, de figurer parmi les genres dits « de chevalet ». Le problème de l'appartenance constitue cependant un aspect secondaire par rapport à l'intérêt décroissant manifesté envers



ALEXANDRU CRISTEA: la Reconstruction

JANOS BENCSIK: les Degrés



VICTOR APOSTOLU: Michel le Brave

une technique des plus difficiles et des plus raffinées, qui réclame une participation affective toute particulière et une disponibilité technique alimentée par l'esthétique de la spontanéité plus que par l'élaboration cérébrale des ouvrages finis. Notre art moderne a été illustré par quelques grands aquarellistes, peintres par vocation, et la question est de savoir pour quelles raisons une aquarelle de Luchian n'est pas considérée comme de la peinture alors qu'un carton aux couleurs acryliques l'est. Peut-être la cause du petit nombre actuel d'aquarellistes réside-t-elle dans cette situation ambiguë; en tout cas ceux qui persévèrent fournissent de solides arguments en faveur de leur passion. Nous n'en voulons pour preuve que Iulia Hălăucescu, Maria Constantin, C. Găvenea, Adrian Podoleanu.

Ancêtre incontestable de tous les arts plastiques, le dessin devient à son tour un domaine des « privilégiés », et c'est là une situation persistant au Salon de 1975 sous le rapport quantitatif, car seul le groupe depuis longtemps affirmé, et dont font partie Vasile Kazar, Const. Baciu, F. Bömches et V. Socoliuc maintient à une cote élevée un genre aux multiples ressources expressives. Sans doute toute œuvre de graphicien part-elle d'un dessin, mais sous l'offensive de l'acide, de l'aquarelle, du ciseau ou de la tache de couleur, l'esquisse initiale ne laisse pas de disparaître graduellement. De sorte que la nostalgie de la ligne tracée au crayon, au fusain ou à l'encre de Chine continue d'alimenter l'espoir en une relance du dessin, tel que le pratiquent les maîtres du genre. Mais, au-delà de ces constatations que nous appellerons de laboratoire, il convient de retenir, dans ce cas aussi, le caractère vivant de l'attitude prise, l'intérêt porté au monde de l'homme dans ses divers aspects et la présence des mêmes particularités de style et d'esprit qui forment la matrice propre de la sensibilité roumaine.

Le *Salon de 1975* a confirmé la conception foncière de notre création plastique: le rapport de l'homme avec son monde réel, le besoin de contact social et la nécessité, en tant que modalité de communication, d'un figuratif qui soit accessible, sans être pour autant simpliste. Dans cette exposition aussi, nous découvrons la dominante tonique, l'élément « solaire » de la conception générale des artistes roumains, leur passion pour l'expression métaphorique plurivalente, souvent voisine de la poésie; mais nous y percevons en même temps ce sentiment de solidarité responsable avec les idéaux humanistes de la société, dont la famille des artistes fait partie intégrante, quels que soient l'âge, la formation, la

CONSTANTIN BACIU: Dessin du cycle « Conte bleu »

modalité et le point de vue propre à chacun d'eux, et quels que soient leur nationalité ou leur lieu de résidence (à Bucarest ou en province).

Les panneaux bien équilibrés, l'espace suffisant aménagé entre les ouvrages exposés, la multitude des genres et des techniques graphiques représentés, la personnalité bien définie des artistes sont autant de qualités propres à l'exposition. Mais le plus remarquable de ce *Salon de 1975*, en dépit de la formule traditionnelle sous laquelle il s'est présenté, a été sans aucun doute la valeur complexe, sociale, humaine et esthétique des œuvres; de plus, dans sa totalité, l'exposition s'est avérée l'émanation d'un espace et d'un temps donnés, bien circonscrits du point de vue historique: l'espace et le temps de la Roumanie d'aujourd'hui.

VIRGIL MOCANU

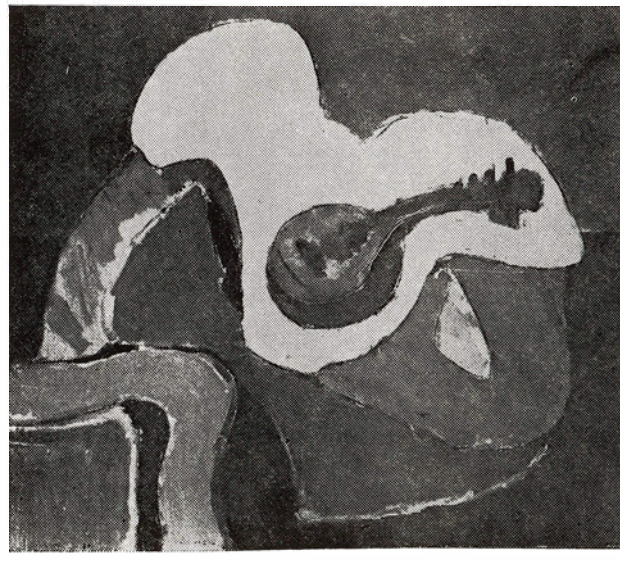
ION PACEA

Les salles Dalles de Bucarest ont abrité une vaste exposition des œuvres de Ion Pacea, et cette rencontre avec ce peintre solaire, au zénith de sa carrière, a constitué sans aucun doute l'un des événements de la vie artistique roumaine.

Ses gouaches — comme ses toiles — nous offrent non seulement des formes nettement figuratives (« Intérieur à table orange », « La carafe verte », etc.) ou bien des images simplifiées jusqu'au seuil de l'abstraction (comme dans la série « structures » et «architectures végétales»), mais aussi les valences d'une expressivité spontanée, la vitalité d'un fond ancestral vivant, l'artiste descendant de pâtres macédoniens. C'est ainsi que le noir, le rouge, le blanc — couleurs emblématiques de l'art populaire de la Macédoine — sont aussi celles qui triomphent le plus souvent dans la peinture de Ion Pacea à laquelle elles impriment cette vigueur fruste, ce lyrisme viril qui distinguent cet artiste roumain. Il est l'un de ces peintres dont on peut affirmer sans crainte que « ses moyens dérivent nécessairement de son tempérament » (Matisse).

La visite de l'exposition vous fait éprouver une sensation réconfortante: c'est comme si l'on pénétrait dans les réalités intérieures d'une contrée méditerranéenne, vaste et ensoleillée où les expansions florales se conjugueraient avec l'élan des « ailés » et des « oiseaux-fleurs ». Mais ce qui ne saurait échapper à un œil avisé, c'est la démarche essentielle de l'artiste, c'est le secret de la progression de son art, lequel, partant de la volupté sensorielle, hédonistique presque, des couleurs, accède finalement au plaisir supérieur des formes. Cependant cette haute exigence ne dissimule nullement les pulsations d'une sève troublante, la sève de la matière picturale; et de même sous l'identité physique annulée de l'objet transparaît le plus souvent la nature réelle de celui-ci. La réduction, qui vise à mettre en évidence les structures intérieures, les « schémas » du monde du visible, est, en fait, « une abstraction sur une racine de réalité ». L'important, c'est que les structures plastiques obtenues — sphère ou hémisphère, formes composites ou simplement des segments de corps — transforment les objects originaires (fleurs, arbres, coquillages, oiseaux) en autant d'éléments d'un autre univers possible dans la zone de l'imaginaire tout comme la métaphore en poésie. D'ailleurs les titres mêmes des tableaux: « L'envol », « Oiseau-fleur », « Archi-

ION PACEA: Nature morte à l'instrument de musique



tectures végétales » ou « Jardins » donnent une indication dans ce sens. Et, comme l'écrivait un poète en marge de la peinture de Ion Pacea: « ainsi transfigurés les fleurs, les arbres, le coquillage — acquièrent un air majestueux, hiératique (. . .), un air d'intime solennité ». Il nous faut ajouter qu'une aspiration secrète à l'équilibre et à la stabilité vient tempérer l'énergie des couleurs, le trop-plein de matière dont ces structures sont chargées, comme chez les « fauves ». De là, une impression globale de « systèmes homéostatiques », de forces impétueuses prêtes à se ruer et cependant dominées, contraintes par le caractère même, ferme et massif, des structures qui les renferment.

Dans ces images épurées qui caractérisent l'art de Ion Pacea, artiste parvenu à la maturité, transparaît une nouvelle liberté créatrice, un stade supérieur de sa peinture. Stade où chaque forme est une force qui non seulement vivifie notre tonus, mais aussi nous invite à la méditation. Plus riche qu'auparavant en expression, la peinture de Pacea n'a cependant rien perdu, ni de sa magie ancienne ni de la puissance chtonienne des couleurs.

OLGA BUŞNEAG

ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS

• Le « Théâtre provisoire Patrik Rogiers » de Bruxelles a fait une tournée en Roumanie. L'ensemble, formé de trois artistes — Viviane Collet, Roland de Pauw et Francis Mahieu — a interprété l'allégorie, de manière absurde, *Un petit nid d'amour* de Georges Michel, auteur de la pièce *Promenade de dimanche*. Le spectacle a été mis en scène par Patrik Rogiers.

• La Télévision bulgare a transmis la pièce *N'oublions pas* de Laurenţiu Munteanu. La même pièce sera mise en scène, sur les plateaux de la Télévision polonaise, par Cornel Todea. Petre Sava Băleanu a enregistré, dans les studios de la Radiotélévision de la R.D. Allemande, le scénario *le Filon* du même auteur.

• Le Théâtre « C.I. Nottara » de Bucarest a soutenu à Cologne, Paris et Lisbonne, treize représentations avec trois spectacles (*Hamlet* de Shakespeare, *Et in Arcadia ego* de Horia Lovinescu, *Le 8e jour, de grand matin* de Radu Dumitriu).

• Dans le cadre du festival du Théâtre des Nations (1975) à Varsovie, le « Petit Théâtre » de Bucarest a présenté la pièce *la Matrice* de Marin Sorescu.

• A Bacău a eu lieu le traditionnel Gala des récitals dramatiques et le Colloque des critiques de théâtre. Dans le cadre des sept spectacles figurant à l'affiche, des acteurs des théâtres nationaux de Bucarest, Jassy et Craïova, ainsi que d'autres théâtres dramatiques du pays, ont donné des récitals. Le colloque des critiques de théâtre a eu comme thème « La conscience civique de la critique de théâtre ».

• A Craïova et dans plusieurs communes du département de Dolj s'est déroulé le « Festival et concours du film documentaire roumain », dans le cadre duquel l'on a organisé une table ronde sur le rôle et la place du film documentaire dans l'œuvre d'éducation de la jeunesse.

• A Bucarest ont eu lieu les « Journées du film soviétique 1975 ». Un spectacle de gala a présenté au public roumain le film *la Flamme*. Avant le spectacle ont parlé Marin Stanciu, directeur général de la centrale « România-film » et le réalisateur soviétique, Youri Ozerov. Au programme des « Journées du film soviétique » ont figuré par la suite, dans la Capitale, à Timişoara et à Alba Iulia, les films *Anna et le commandeur*, *Fille et mère*, *Rhapsodie nordique*, *l'Obier Rouge*, *Anna Karénine*.

• Au siège de l'ACIN, le réalisateur Ion Popescu-Gopo, président de l'Association, a reçu une délégation de cinéastes bulgares, formée de l'actrice Elena Dimitrova et de V. Nikolov, de la Direction de la cinématographie bulgare. A cette rencontre ont également participé Dumitru Fernoagă, directeur de la Maison de films n° 5, l'actrice Margareta Pogonat, les réalisateurs Andreï Cătălin Băleanu, Cezar Grigoriu et Adrian Petringenaru, le peintre décorateur Adriana Păun, les critiques N.C. Munteanu, B.T. Râpeanu et Al. Racoviceanu.

• Dans le cadre des échanges culturels entre la Roumanie et la Pologne, au Foyer du film à Bucarest ont été organisées les « Journées du film » du pays ami. Lors du spectacle inaugural, avec la *Terre promise*, le réalisateur Constantin Vaeni a tenu un discours.

• Présent au Festival « Le Prix international Mercurio d'Oro », de Venise, le court-métrage roumain *Symphonie en Ré Majeur* de Ion Visu a remporté une médaille d'argent. Reportage de facture lyrique, réalisé au chantier de la centrale hydraulique de Rogojelu, *la Symphonie en Ré Majeur* est un « pastel industriel », un point de vue inédit sur les formes et le mouvement d'un chantier.

• Le documentaire *Tennis, tennis, tennis* réalisé par Erwin Szekler et ayant comme protagonistes les deux premières raquettes de la Roumanie — Ion Ţiriac et Ilie Năstase — a participé au festival international du film sportif d'Oberhausen (R.F. d'Allemagne). Toujours dans la R.F. d'Allemagne, à Mannheim, dans le cadre de la Semaine internationale du film, les Studios Animafilm ont présenté deux films d'animation sur des thèmes classiques: *Icare* de Mihaï Bădică et *le Grand édifice* de Ion Truică.

• En U.R.S.S., à Moscou, Leningrad et Kiev, ont été présentés les films *Un commissaire accuse*, *les Immortels*, *De son propre gré et sans contrainte aucune*, *l'Acteur et les Sauvages*, *Philippe le bon*, *Cartes postales aux fleurs des champs*; dans la R.S. Tchécoslovaque, à Prague et à Bratislava, les films *l'Acteur et les Sauvages*, *les Immortels*, *l'Agent étrange*; dans la R.P. Polonaise, *le Mur*, *les Immortels*, *Cartes postales aux fleurs des champs*; dans la R.P. de Bulgarie, *le Père prodigue*, *Chêne — extrême urgence*, *les Immortels*; dans la R.P.D. Coréenne, *On ne passe pas*, *le Mur*. Dans d'autres pays socialistes ont également eu lieu des galas du film roumain: dans la R.D. Allemande, *les Immortels*, dans la R.P. d'Albanie, *Chêne — extrême urgence*. Dans la R.D. du Vietnam, *On ne passe pas*, dans la R.P. Mongole, *les Immortels*. Des semaines ou des galas du film roumain ont également eu lieu en Libye, en Irak, en Syrie, au Soudan, en Tunisie, au Bangla-Desh, au Venezuela et en Italie. Au Festival international du film de San Sebastian (Espagne), notre pays a été représenté par le film *Cartes postales aux fleurs des champs*, et au Festival international des films d'animation de New York, par *Intermezzo pour un amour éternel* de Ion Popescu-Gopo.

ZÉNO VANCEA À 75 ANS

La vérité, c'est que l'âge d'un créateur ne se laisse pas mesurer en années, mais en œuvres, et non selon le nombre de celles-ci, mais selon leur valeur. La vérité, c'est que l'âge d'un grand artiste se mesure à l'influence qu'il a exercée sur la culture à laquelle il appartient, à la qualité et au nombre de ceux qu'il a, directement ou non, formés et orientés vers l'expression artistique. Tout cela est vrai et malgré tout les anniversaires nous forcent à nous souvenir, à méditer sur la fertile activité des créateurs. C'est ce qui s'est passé au 75e anniversaire du compositeur Zéno Vancea, anniversaire qui marquait également ses cinquante ans d'activité artistique.

Formé aux Conservatoires de Cluj et de Vienne, après avoir fait ses premières études musicales à Lugoj, Zéno Vancea a commencé simultanément sa carrière de compositeur et celle d'enseignant: jeune professeur du Lycée militaire de Tîrgu-Mureş, il écrivait en 1925 un cycle pour piano: *Prélude, Fugue et Toccata*, les *Cinq lieder sur des vers de Rilke*, la première *Rhapsodie du Banat* et la suite *Tapis paysans*. Professeur, ensuite, successivement de théorie, d'harmonie, de contrepoint et d'histoire de la musique au Conservatoire municipal de Tîrgu-Mureş (qu'il dirigera quelques années plus tard), Zéno Vancea continue son activité créatrice et commence la série de ses *Quatuors à cordes* (sept jusqu'ici, en comptant aussi le *Quatuor byzantin*, non numéroté par l'auteur): c'est là un chapitre essentiel de son œuvre. A la même période appartient une de ses œuvres scéniques les plus répandues, le ballet-pantomime *Le Loup-garou*, dont il a écrit également le livret. Et à cette même époque, ce compositeur d'une personnalité complexe commence à s'affirmer dans un domaine de plus: celui de la musicologie où il abordera, dans des études et des essais remarquables, des thèmes d'histoire, de structure ou d'esthétique musicales, traités selon une vision indéniablement profonde.

Professeur, ensuite, de contrepoint et d'histoire de la musique au Conservatoire de Timişoara, puis à celui de Bucarest, Zéno Vancea ajoutera à ces responsabilités, aussitôt après la guerre, celle de Directeur général de la musique et de l'enseignement artistique du Ministère des Arts; l'activité du compositeur (auteur, aujourd'hui, de deux *Symphoniettes* et d'une seconde *Rhapsodie du Banat*, d'une suite symphonique intitulée *Un jour d'été*, d'un triptyque: *Préambule, Intermezzo, Marche*, du *Concerto pour orchestre à cordes* et des *Cinq pièces pour orchestre à cordes)* ira de pair avec celle de secrétaire (1949—1953) et vice-président (à partir de 1968) de l'Union des Compositeurs; quant au musicologue (connu et estimé au-delà des frontières pour ses communications scientifiques présentées à Prague, Vienne, Venise, Brno, Budapest, Varsovie, Munich, Hambourg, Stuttgart) il sera, dix années durant, rédacteur en chef de la revue « Muzica » (La Musique).

De nombreuses et brillantes distinctions ont marqué sa carrière: dans le nombre, le Prix de composition « Georges Enesco » (1943), le Prix d'Etat (1954), le Prix de l'Union des Compositeurs (1969), le Prix international Herder (1974) décerné par l'Université de Vienne. Quant au professeur, sa récompense est de voir ses anciens élèves devenus des compositeurs et des musicologues appréciés, représentants de la génération moyenne (Dumitru Capoïanu, Viorel Cosma, Alfred Hoffman, Myriam Marbé, Doru Popovici, Vasile Tomescu) ou montante (Mihaï Moldovan, Lucian Meţianu, Irina Odăgescu, Anton Zeman).

L'œuvre de Zéno Vancea est l'expression d'une pensée et d'une sensibilité très riches, celles d'un être de haute culture, subtil connaisseur du folklore roumain (et particulièrement de celui du Banat), d'où sa musique tire sa sève. Les écoles nationales modernes roumaine et hongroise, à travers l'œuvre de leurs principaux représentants — Enesco et Bartok —, ainsi que les recherches de l'Ecole viennoise marquent les coordonnées stylistiques entre lesquelles s'est dessinée et cristallisée la personnalité du compositeur; puis une délimitation s'est produite par rapport aux modèles choisis et l'auteur s'est acquis une empreinte originale, très personnelle. La musique de Zéno Vancea exprime un tempérament lyrique, mais d'une spontanéité raisonnablement contrôlée. Plus d'une fois un regard critique, jeté tant sur le sujet choisi que sur la manière de le traiter, lui suggère de savoureux commentaires — musicaux et musicologiques — d'un humour raffiné; plus d'une fois aussi, le même regard critique entraîne le discours vers une méditation philosophique profonde ou bien l'élève jusqu'à un sentiment intensément tragique. L'art de Zéno Vancea est équilibré, harmonieux, fait de finesse et de discrétion; le rôle principal y revient à une mélodie souple, aisée, mais aussi d'une grande complexité chromatique, construite à partir des essences, de nature modale, du folklore roumain mais témoignant aussi d'une tendance à graviter autour d'un centre tonal; c'est une musique où les mélodies se superposent en un contrepoint à la fois savant et naturel, une musique dont le revêtement timbral garde, même dans les pages écrites pour grand orchestre, la transparence de la musique de chambre.

Ces traits sont admirablement illustrés, par exemple, dans la *Deuxième Symphoniette* et le *Quatuor no. 5*, œuvres gravées sur le disque (STM-ECE 01077) paru à la Maison Electrecord à l'occasion du 75e anniversaire du musicien, ainsi que dans le *Quatuor no. 6*, sa partition la plus récente. Ce dernier a été présenté, à cette même occasion, au cénacle de l'Union des Compositeurs, puis en première audition publique dans le cadre d'un « concert-portrait » de musique de chambre donné à Bucarest par la Philharmonie « Georges Enesco ». Les interprètes (l'Orchestre symphonique de la Radiotélévision, dirigé par Emanuel Elenescu, pour la *Deuxième Symphoniette;* le quatuor « Philarmonia » pour les deux *Quatuors)* en ont réalisé des versions inspirées, apportant ainsi leur hommage à un musicien qui, en dépit des années, a su conserver, dans sa vie et son activité créatrice, une sereine jeunesse spirituelle,

HAMLET DE PASCAL BENTOÏU À L'OPÉRA ROUMAIN

Cette œuvre longtemps élaborée (1966—1969) a remporté, peu de temps après avoir été achevée, un prix international de prestige (« Guido Valcarenghi », Milan 1970),

ainsi que la plus haute distinction nationale (le prix « Georges Enesco » de l'Académie de la R.S.R. pour l'année 1971). Présentée en première audition publique en version de concert, à la Philharmonie de Bucarest, en 1971; parue un an plus tard aux Éditions Suvini-Zerboni de Milan et diffusée par les postes de radio italiens, anglais et hongrois, dans l'enregistrement réalisé (et souvent retransmis sur ondes en Roumanie) par la Radiotélévision roumaine; représentée en 1974, en création absolue, sur la scène de l'Opéra Municipal de Marseille, dans la mise en scène de Margherita Wallmann, avec les décors et les costumes d'André Acquart et sous la direction musicale de Reynald Giovaninetti — à chacun des événements qui ont marqué sa carrière particulièrement brillante, les critiques musicaux en ont apprécié la modernité, la vigueur dramatique, la beauté harmonieuse, l'équilibre souverain entre tradition et originalité; il nous reste à analyser cette fois, en commentant la création de l'ouvrage de Pascal Bentoïu à l'Opéra Roumain de Bucarest, le spectacle et non la partition.

Pourtant dans le spectacle même, le rôle essentiel, déterminant revient à la musique. Cette musique dense, riche en suggestions, nous permet d'y découvrir des significations supplémentaires à chaque nouvelle audition, et d'autant mieux qu'il s'agit ici d'une excellente exécution réalisée sous la direction de Paul Popescu par l'Orchestre de l'Opéra Roumain, ses chœurs préparés par Stelian Olariu et par quelques chanteurs remarquables; il faut citer parmi ceux-ci Florin Diaconescu (Hamlet), Gheorghe Crăsnaru (le Roi), Maria Nistor-Slătinaru (la Reine), Silvia Voïnea (Ophélie). et Nicolae Constantinescu (Laertes). Récemment, le compositeur a enrichi son œuvre d'une page unique dans la littérature du genre: un prélude choral *a cappella* sert d'introduction au drame et en exprime l'essence; la voix humaine — usant de ses seules inflexions et sans se servir de paroles — y constitue un moyen d'expression extrêmement nuancé.

Le spectacle porte la marque du compositeur-librettiste, d'un auteur qui ne s'est pas contenté de transcrire (fût-ce en y opérant les coupures nécessaires) le drame shakespearien, mais dont la méditation a abouti à un commentaire où construction dramatique et poétique obéissent à des raisons d'ordre musical. De même, en réalisant la version scénique, le metteur en scène George Teodorescu ne s'est pas non plus contenté d'illustrer ce commentaire: il l'a approfondi, amplifié et rendu sensible en utilisant les moyens d'expression du spectacle moderne, où le moindre élément — geste, forme plastique, lumières, couleurs — véhicule à tout moment des significations.

Il arrive parfois que sous le poids du symbole, tel geste paraisse recherché ou artificiel, comme par exemple celui, autoritaire, du roi criminel; d'autres fois par contre, par exemple dans la scène du « théâtre dans le théâtre », tout aussi méticuleusement élaborée sous le rapport du geste symbolique, le naturel est parfait. S'il est possible de formuler çà et là des réserves en ce qui concerne les gestes et l'attitude scénique, en échange lumières, formes et couleurs (décors et costumes: Roland Laub) sont impeccablement maniés dans le spectacle d'idées réalisé par George Teodorescu. *Hamlet*, dans la conception de ce dernier, est un drame de l'intuition, puis de la démonstration de la vérité; le conflit ne se déroule donc pas entre Hamlet et le roi usurpateur, mais entre vérité et mensonge, entre réalité et apparence. Le mensonge est partout: le roi, la reine, Polonius, Ophélie, Laertes, les courtisans, tous mentent, tous sont plus ou moins coupables. Hamlet lui-même joue un rôle, forcé de combattre le mensonge par ses propres armes. Et tout ce qui est apparence évolue dans le spectacle en un blanc et noir inhabituel, accompagné de nuances intermédiaires de gris, d'irisations argentées, verdâtres ou brunes et sous une lumière délibérément artificielle, tantôt dure et aveuglante, tantôt parcimonieuse. Seule tache de couleur vive (violente même): le « théâtre dans le théâtre », car — paradoxalement — il représente un moment de vérité. Et ce n'est que la vérité entière, manifestée à tous et associée à la justice rendue, qui enveloppera Hamlet en une apothéose finale et le baignera de la clarté solaire, humaine, chaude, si longtemps désirée.

LUMINIŢA VARTOLOMEÏ

ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS ÉCHOS

Plusieurs spectacles-récital donnés en Roumanie (à Constantza, Galatzi, Bucarest, Timişoara) par une équipe d'acteurs sous la direction d'Elsa Verghi, protagoniste de la scène grecque, ont présenté aux amateurs de littérature classique grecque des fragments des tragédies *Agamemnon* et *les Perses* d'Eschyle, *Electre* de Sophocle et *Médée* d'Euripide.

NOUVELLES DE L'ÉDITION

POÉSIE

MIHAÏ BĂRBULESCU: *Măsură pentru o clipă* (Mesure pour un instant). Éditions Cartea Românească. NICOLAE DRAGOŞ: *Scrisoare în sat* (Lettre à mon village). Éditions Eminescu. GABRIELA HUREZAN: *Proba de culoare* (l'Échantillon de couleur). Éditions Facla. IOAN ALEXANDRU: *Imne* (Hymnes). Éditions Eminescu. GEORGE ALBOÏU: *Poeme* (Poèmes). Éditions Eminescu. CAMIL BALTAZAR: *Ghirlanda iubirii* (la Guirlande de l'amour). Éditions Eminescu. VERONA BRATEŞ: *Locul sub stele* (Une place sous les étoiles). Éditions Cartea Românească. MARIANA BULAT: *Desueta nobleţe* (Désuète noblesse). Éditions Cartea românească. GEORGE CHIRILĂ: *Masca Diotimei* (le Masque de Diotima). Éditions Cartea Românească. FLORIN GIURUMELEA: *Atît de fierbinte liniştea mea* (Si brûlante ma quiétude). Éditions Litera. MIRON CORDUN: *Serbări* (Festivités). Éditions Cartea Românească. SUZANA DELCIU: *Casa de cuburi* (la Maison de cubes). Éditions Cartea Românească. DAN LAURENŢIU: *Poeme de dragoste* (Poèmes d'amour). Éditions Cartea Românească. ILIE MĂDUŢĂ: *Vacanţă perpetuă* (Vacances perpétuelles). Éditions Eminescu. GABRIELA MELINESCU: *Împotriva celui drag* (Contre l'homme chéri). Éditions Eminescu. ION NICOLESCU: *Retorica* (la Rhétorique). Éditions Cartea Românească. DUŞAN PETROVICI: *Neînceputa mireasmă* (Fragrance vierge). Éditions Facla. ION PRAHOVEANU: *Porţi de legendă* (Portes de légende). Éditions Eminescu. MIRA PREDA: *Cenuşa unui ceas* (les Cendres d'une heure). Éditions Cartea Românească. AL. RAÏCU: *Anotimpul izvoarelor* (la Saison des sources). Éditions Albatros. MARIUS ROBESCU: *Utopia ninsorii* (Utopie de la chute de neige). Éditions Cartea Românească. HARALAMBIE ŢUGUI: *Ţărm de legendă* (Rive de légende). Éditions militaires. ELENA VĂCĂRESCU: *Scrieri alese* (Oeuvres choisies — Édition parue par les soins, avec une préface, des notes et une bibliographie de Ion Stăvăruş). Éditions Minerva. TITUS VIJEU: *Ca un meteor îndrăgostit de Pămînt* (Comme un météore épris de la Terre). Éditions Albatros. MIHAÏ BENIUC: *Patrula de noapte* (Ronde de nuit). Poèmes. Éditions Eminescu. LIVIU CĂLIN: *Feriga de sub stîncă* (la Fougère sous le rocher). Éditions Cartea Românească. OVIDIU HOTINCEANU: *Versuri* (Vers). Éditions Cartea Românească. GHEORGHE ISTRATE: *Zodia şarpelui* (le Signe du serpent). Éditions Albatros. GHEORGHE TOMOZEÏ: *Cronica lui Stavrinos* (la Chronique de Stavrinos). Éditions Eminescu. *Din lirica feminină românească* (De la lyrique féminine roumaine). Anthologie et notes d'ILEANA MANOLE et VIRGINIA CARIANOPOL Avant-propos de Vasile Nicolescu. Éditions Albatros. NICOLAE IOANA: *Viaţa după o zi* (la Vie un jour après). Éditions Cartea Românească. LUCIAN AVRAMESCU: *Poeme* (Poèmes). Éditions Albatros.

ROMANS

GABRIELA ADAMEŞTEANU: *Drumul egal al ficcărei zile* (l'Invariable chemin de chaque jour). Éditions Cartea Românească. IOAN DAN: *Cavalerii* (les Chevaliers). Éditions Eminescu. ALEXANDRU IVASIUC: *Iluminări* (Illuminations). Éditions Eminescu. MENELAOS LUDEMIS: *Turbarea* (la Rage). Éditions Cartea Românească. VASILE SĂLĂJAN: *Săptămîni de dragoste* (Semaines d'amour). Éditions Dacia. VALENTIN ŞERBU: *Povestiri senine* (Récits sereins). Éditions Cartea Românească. RADU THEODORU: *Ţara făgăduinţei* (Terre promise), Éditions Albatros. collection « Fantastique », SOFIA ARCAN: *Neştiutele noastre iubiri* (Nos amours ignorées). Éditions Facla. VASILE ANDRU: *Mirele* (le Marié). Éditions Eminescu. EUGEN BARBU: *Miresele* (les Mariées). Éditions Minerva. FLORIN BĂNESCU: *Anotimp al ninsorilor albe* (Saison des neiges blanches). Éditions Eminescu. CONSTANTIN CUBLEŞAN: *Un gotic tîrziu* (Un gothique tardif). Éditions Facla. ROMULUS DIANU: *Faună bufonă. Pseudozoologicon* (Faune bouffonne. Pseudozoologikon), t. II. Éditions Albatros. MIHAÏ SIN: *Viaţa la o margine de şosea* (la Vie au bord de la route). Éditions Cartea Românească. RADU THEODORU: *Călătorie neobişnuită* (Voyage inaccoutumé). Éditions militaires. ILEANA VULPESCU: *Rămas bun* (Adieux). Éditions Cartea Românească. COSMA BRAŞOVEANU: *Omul fără umbră* (l'Homme sans ombre), Éditions militaires, collection « Sphinx », ŞERBAN NEDELCU: *Salba de aur* (le Collier d'or). Éditions Cartea Românească. STELIAN PĂUN: *Pămînt Sălbatic* (Terre sauvage). Éditions Scrisul Românesc. RODICA TOTT: *Cumineţenia pămîntului* (la Sagesse de la terre). Éditions Cartea Românească. RADU TUDORAN: *Acea fată frumoasă* (Cette belle fille-là). Éditions Cartea Românească. HARALAMB ZINCĂ: *Un glonte pentru rezident* (Une balle pour le résident). Éditions militaires. ION ARIEŞANU: *Prietenul pe care-l caut pretutindeni* (l'Ami que je cherche partout). Éditions Eminescu. PAUL GEORGESCU: *Înainte de tăcere* (Avant le silence). Éditions Albatros.

REPORTAGES, MÉMOIRES

LAURENŢIU CERNET, DUMITRU DEM IONAŞCU: *La un pas de centrul pămîntului* (A un pas du centre de la terre — Figures et âmes de la Vallée du Jiu). Éditions Eminescu, collection « Reporter ». ALEXANDRU VĂTĂMANU: *Odinioară, în Bucureşti* (Autrefois à Bucarest). Éditions Eminescu. GHEORGHE GHEŢĂU: *Secvenţe*

japoneze (Séquences nippones). Éditions Sport-Tourisme. C. LUPEANU: *Pași în lumea chineză* (A travers le monde chinois). « Mappemonde », préface de Mihaï Negulescu. Éditions Sport-Tourisme. AUREL LEON: *Umbre* (Ombres), t. III. Éditions Junimea. MIHAÏ STOÏAN: *Moartea unui savant* (la Mort d'un savant). Éditions Eminescu, série « Témoignages ». *Amintiri literare despre vechea mișcare socialistă* (Souvenirs littéraires au sujet de l'ancien mouvement socialiste). « Mémoires ». Éditions Minerva. ȚUȚU FLOREA: *Japonia, un miracol* (le Japon, un miracle), IIe éd. revue, Éditions politiques.

LIVRES POUR ENFANTS

ALEXANDRA TÎRZIU: *Clovnul nevăzut* (le Clown invisible) — courts récits en prose, Éditions Ion Creangă. J.R.R. TOLKIEN: *O poveste cu un hubbit* (Une histoire avec un hubbit), traduit de l'anglais par Catinca Ralea. Éditions Ion Creangă, collection « Bibliothèque pour tous les enfants ». ANAMARIA SMIGHELSCHI: *Luna Betiluna și Dora Minodora într-un album cu păsările* (Lune Bétilune et Dora Minodora dans un album avec des oisillons). Éditions Ion Creangă. CLAUDIU VODĂ: *Ucenicul vrăjitor* (l'Apprenti sorcier). Éditions Albatros, collection « Cristal ».

HISTOIRE, THÉORIE ET CRITIQUE LITTÉRAIRE. ESTHÉTIQUE

IGNAT FLORIAN BOCIORT: *Teoria progresului literar artistic* (Théorie du progrès littéraire et artistique). Éditions scientifiques et encyclopédiques. ADRIAN GHIJIȚCHI: *Romantismul rus* — poezia (le Romantisme russe — la poésie). Éditions Dacia, collection « Le discobole ». DAN MĂNUCĂ: *Critica literară junimistă* 1864—1885 (la Critique littéraire adepte du courant de la revue « Junimea » — 1864—1885). Éditions Junimea. MARIN MINCU: *Poezie și generație* (Poésie et génération) — critique littéraire. Éditions Eminescu. AL. MIRODAN: *Scena* (la Scène — recueil d'articles parus dans la presse au sujet de la vie artistique). Éditions Eminescu. ION PULBERE: *Literatura barocului în Italia, Spania și Franța* (la Littérature du baroque en Italie, en Espagne et en France). Éditions Dacia, collection « Le discobole ». *Alexandru Macedonski interpretat de . .* (Alexandru Macedonski interprété par . . .). Éditions Minerva, collection « Bibliothèque critique ». *Literatură și cunoaștere. Idei și atitudini. Antologie* (Littérature et connaissance. Idées et attitudes. Anthologie). Notes au sujet de l'édition et préface de Mihaï Nadin et A.I. Brumaru. Éditions Eminescu. MIRCEA ANGHELESCU: *Literatura română și Orientul* (la Littérature roumaine et l'Orient — XVIIe—XIXe siècle). Éditions Minerva. HORIA BĂDESCU: *Drumul spre Eleusis. Magda Isanos.* (Le chemin vers Eleusis. Magda Isanos). Éditions Albatros, collection « Notre contemporain ». GH. N. DRAGOMIRESCU: *Mică enciclopedie a figurilor de stil* (Petite encyclopédie des figures de style). Éditions scientifiques et encyclopédiques. *Octavian Goga în corespondență.* Documente literare (Octavian Goga — correspondance. Documents littéraires), éd. parue par les soins de Daniela Poenaru, Éditions Minerva. BARBU LĂZĂREANU: *Cu privire la meșteșugarii cuvintelor* (A propos des artisans de mots). Éditions Minerva. H. ZALIS: *Tensiuni lirice contemporane* (Tensions lyriques contemporaines). Éditions Dacia. NICOLAE CIOBANU: *Incursiuni critice.* Glose, sinteze, analize (Incursions critiques. Gloses, synthèses, analyses). Éditions Facla. OV. S. CROHMĂLNICEANU: *Istoria literaturii române între cele două războaie mondiale* (Histoire de la littérature roumaine de l'entre-deux-guerres), t. III, Éditions Minerva. N. DAVIDESCU: *Aspecte și direcții literare* (Aspects et directions littéraires). Éditions Minerva. ION VIANU: *Stil și persoană* (Style et personne). Éditions Cartea Românească. DAN GRIGORESCU: *Direcții în poezia secolului XX* (Directions dans la poésie du XXe siècle). Éditions Eminescu, collection « Synthèses ». ALEXANDRU PIRU: *Poezia românească contemporană* (la Poésie roumaine contemporaine), t. II. Éditions Eminescu. ECATERINA OPROIU: *3×8 plus infinitul* (3×8 plus l'infini). Éditions Eminescu.

TRADUCTIONS DE LA LITTÉRATURE UNIVERSELLE

Maxime, sentințe și aforisme din Egiptul antic (Maximes, sentences et aphorismes de l'Egypte antique). Anthologie, préface et traduction de Constantin Daniel, Éditions Albatros, collection « Cogito ». KONSTANTIN BALMONT: *Sub cerul nordului.* Versuri (Sous le ciel du Nord. Poésies), version roumaine et avant-propos de Ion Covaci, Éditions Univers, collection « Orphée ». JIRI BRDECKO: *Joe Limonadă.* Roman. Traduit du tchèque par Sanda Apostolescu. Éditions Albatros. ROGER CAILLOIS: *Eseuri despre imaginație* (Essais sur l'imagination), trad.: Viorel Grecu, préf.: Paul Cornea. Éditions Univers, coll. « Essais ». RÉMY DE GOURMONT: *Eseuri* (Essais). Traduction et préface d'Alexandru George, Éditions Univers, coll. « Essais ». BLAJE KONESKI: *Poeme* (Poèmes). Anthologie et traduction de Dumitru M. Ion. Avant-propos de Dinu Flămînd. Éditions Albatros, coll. « Les plus belles poésies ». ALI SABAHATTIN: *Diavolul din noi* (le Diable en nous). Roman Traduit du turc par Agiemin Baubec, Éditions Univers. V. TEVEKELIAN: *Agenția de publicitate a Domnului Kocek* (l'Agence de publicité de Monsieur Kocek). Roman. Traduit du russe par Alexandru Stark. Éditions Univers, coll. « L'énigme », *Poeți prizonieri* (Poètes prisonniers). Anthologie. Traduit d'après « Poètes Prisonniers », Pierre Seghers, 1943 par Marta Alboïu Cuibuș. Éditions Junimea. *Povestea celui care din recunoștință a tăiat capul binefăcătorului său* (l'Histoire de celui qui pour manifester sa reconnaissance a coupé la tête de son bienfaiteur). Nouvelles coréennes du XIXe siècle. Traduit du russe par Xenia Stroë, d'après l'édition parue à Moscou, 1959. Éditions Univers. ARKADI ADAMOV: *Cercuri pe apă* (Cercles d'eau). Traduit du russe par Ecaterina Șișmanian. Éditions Alba-

tros. HERVÉ BAZIN: *Țipăt de cucuvea* (le Cri de la chouette). Traduction et préface de Silvia Burdea. Éditions Univers. HEINRICH BÖLL: *Opiniile unui clovn* (Opinions d'un clown). Traduit de l'allemand par Petru Forna. Éditions Dacia. LAS CASES: *Memorialul din Sfînta Elena* (Mémorial de Sainte-Hélène). Traduit du français par Mihaï Murgu et Vasile Covaci, Éditions Minerva, coll. « Bibliothèque pour tous ». JEAN CAYROL: *Să nu uitați că ne iubim. Străinele corpuri* (N'oubliez pas que nous nous aimons. Les Corps étrangers). Traduit du français par Elsa Grozea. Éditions Eminescu, coll. « Le roman d'amour ». BALTHASAR GRACIAN: *Oracolul manual și arta prudenței. Criticonul* (l'Oracle manuel et l'art de la prudence. Le Criticon), t. I, II, III. Traduit de l'espagnol, préface, tableau chronologique et notes de Sorin Mărculescu. Éditions Minerva, coll. « Bibliothèque pour tous ». GÜNTER GRASS: *Anestezie locală* (Anesthésie locale). Traduit de l'allemand par H. Mateï. Préface de Mihaï Isbășescu. Éditions Univers, coll. « Globus ». RENÉ HARDY: *Calea lebedelor* (la Voie des cygnes). Roman de la découverte de l'Amérique par les Viking. Traduit du français par Ileana Vasilescu-Someșan. Éditions Albatros. THOMAS HARDY: *Doi ochi albaștri* (Deux yeux bleus). Traduit de l'anglais par Eugenia Popescu Cîncea. Éditions Eminescu, coll. « Le roman d'amour ». LOUIS KOUPERUS: *Secretul din Java. Oameni bătrîni și lucruri care trec* (Le secret de Java. Vieilles gens et choses qui passent). Traduit du néerlandais par Maria Valer. Éditions Univers, coll. « Globus ». NICHOLAS MONSARRAT: *Marea crudă* (la Mer cruelle). Traduction de l'anglais et glossaire de Constantin Papadopol Calimachi. Éditions Meridiane, coll. « Dauphin ». WIKTOR OSTROWSKI: *Viața marelui fluviu* (la Vie du grand fleuve). Traduit du polonais par Maria Vîrcioroveanu. Éditions Albatros, coll. « Atlas ». TÉRENCE: *Fata din Andros* (l'Andrienne). Théâtre. Trad. Nicolae Teïcă. Préf. Eugen Cisek. Éditions Minerva, coll. « Bibliothèque pour tous ». CAO XUE-QÎN: *Visul din pavilionul roșu* (le Rêve dans le pavillon rouge). Traduit du chinois ancien par Ileana Hogea-Velișcu et Iv. Martinovici. Préface, tableau chronologique, sélection et notes d'Ileana Hogea-Velișcu. Éditions Minerva. ERICO VERISSIMO: *Incident la Antares* (Incident à Antarès). Traduction du portugais et postface de Micaela Ghițescu. Éditions Univers, coll. « Le roman du XXe siècle ». JULES VERNE: *Un bilet de loterie. Farul de la capătul lumii* (Un billet de loterie. Le Phare au bout du monde). Traduit par Teodora Cristea. Éditions Ion Creangă, coll. « Jules Verne ». ÉMILE ZOLA: *Doctorul Pascal* (le Docteur Pascal). Traduit par Despina Teodorescu. Éditions Cartea Românească. *Cartea celor o mie și una de nopți* (Le livre des mille et une nuits, t. 13, Les nuits 895—937). Traduction: Haralamb Grămescu. Éditions Minerva, coll. « Bibliothèque pour tous ». HEINRICH HEINE: *Opere alese* (Oeuvres choisies), t. IV. Traduction et notes de Dumitru Hîncu. Éditions Univers, coll. « Classiques de la littérature universelle ». KARL MAY: *Old Surehand*, t. I—IV. Trad. Tudora Petcuț-Bondoc et Al. Bondoc. Préf. Ion Roman. Tableau chronologique: Al. Roman. Éditions Minerva, coll. « Bibliothèque pour tous ».

LIVRES EN HONGROIS

Caillaghegy. Regény (Au pied de la montagne étoilée.) Roman. Éditions Kriterion. ISTVÁN HORVATH: *Visitó Csend.* Versek (le Cri du silence), Éditions Kriterion. ARANY JÁNOS: *Toldi.* Éditions Kriterion. JANOS DEMETER: *Századunk sodrában* (Mémoriaux). Éditions Kriterion. KIS JENÖ: *A kö nem mozdul* (la Pierre immobile) — poésies. Éditions Kriterion. SZÖCS GÉZA: *Te mentél át a vizen* (As-tu passé l'eau?) Éditions Kriterion, coll. « Forras ». VILHELM KAROLY: *Erdélyi, festatt famennyezetek* (Peintres décorateurs de Transylvanie, XVIe—XVIIIe siècle). Éditions Kriterions, *Nap az ország fölött* (le Soleil brille sur notre pays). Anthologie de poésies patriotiques. Éditions Kriterion.

LIVRES EN ALLEMAND

CLAUS STEPHANI: *Ruf ins offene Land* (Appel dans le pays ouvert). Poésies. Éditions Kriterion. VERONICA PORUMBACU: *Tore* (les Portes). Traduit du roumain par Alfred Kittner et Marie Renée Steinbach. Éditions Kriterion. WOLF AICHELBURG: *Umbrisches Licht* (Lumière d'Ombrie). Récits. Éditions Kriterion.

LIVRES EN SERBE

NEBOÏSA POPOVICI: *Duskove zgode i xezgode i druge price* (A propos de Dusko et autres récits). Éditions Kriterion.

LITTÉRATURE D'INFORMATION, HISTOIRE, PHILOSOPHIE

LUCREȚIU PĂTRĂȘCANU: *Texte social-politice*, 1921—1938 (Textes socio-politiques, 1921—1938). Éditions politiques. MIHAJLO MESAROVIC, EDUARD PESTEL: *Omenirea la răspîntie. Al doilea raport către clubul de la Roma.* (l'Humanité à un carrefour. Second rapport adressé au club de Rome). Introduction: Mircea Malița. Traduction: Florin Ionescu. Éditions politiques, coll. « Idées contemporaines ». VLADIMIR KRASNASESCHI: *Știință, tehnică, umanism* (Science, technique, humanisme). Éditions politiques. NICOLAE TRANDAFOIU: *Substanța și cauzalitatea în interpretarea empirismului englez* — Locke, Berteley, Hume (Substance et causalité dans l'interprétation de

l'empirisme anglais — Loke, Berkeley, Hume). Éditions Dacia, coll. « Histoire de la philosophie universelle ». *Proverbe și cugetări despre omenie* (Proverbes et réflexions sur l'humanité), paru par les soins de Ioan Gr. Bogdan. Éditions Albatros, coll. « Cogito ». ION POPESCU: *Tineretul și revoluția științifico-tehnică* (La jeunesse et la révolution technico-scientifique). Éditions politiques. *Actes de la XIIe Conférence Internationale d'Études Classiques* « EIRENE », Cluj-Napoca, 2—7 octobre 1972. Éditions de l'Académie, en co-édition avec Adolf M. Hakkert B.V. Amsterdam. *Împotriva neofascismului* (Contre le néo-fascisme), recueil d'études. Éditions politiques. *Studii de istorie a naționalităților conlocuitoare* — naționalitatea germană (Études d'histoire des nationalités cohabitantes — la nationalité allemande), étude collective. Éditions politiques. *Studii de istorie a naționalităților conlocuitoare* — naționalitatea maghiară (Études d'histoire des nationalités cohabitantes — la nationalité hongroise). Éditions politiques. ALEXANDRU BABEȘ: *Drama religioasă a omului* (le Drame religieux de l'homme). Éditions scientifiques et encyclopédiques. DUMITRU TUDOR: *Figuri de împărați romani* (Figures d'empereurs romains). Éditions scientifiques et encyclopédiques. FLORICA NEAGU: *Istoria filozofiei moderne.* Renașterea de la Petrarca la Bacon (Histoire de la philosophie moderne. La Renaissance de Pétrarque à Bacon). Conférences. Avant-propos de D.D. Roșca. Éditions didactiques et pédagogiques. SILVESTRU BOATCĂ, MARIA MUȘAT: *Dimitrie Cantemir.* Éditions militaires, série « Princes et voïévodes des Pays Roumains ». ION BODUNESCU, ION RUSU ȘIRIANU: *Descifrarea unei istorii necunoscute* (Déchiffrement d'une histoire inconnue). Éditions militaires, coll. « Sphinx ». CENTRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES D'HISTOIRE ET DE THÉORIE MILITAIRE: *File din istoria militară a poporului român* (Pages de l'histoire militaire du peuple roumain). Éditions militaires. L. BOÏCU: *Geneza chestiunii române ca problemă internațională* (Genèse de la question roumaine en tant que problème international). Éditions Junimea. P. DUMITRESCU: *Conceptul de filozofie la P.P. Negulescu* (le Concept de philosophie chez P.P. Negulescu), Éditions Junimea.

DRAMATURGIE

EUGEN BARBU: *Să nu-ți faci prăvălie cu scară* (Ne te fais pas construire de boutique à escalier). Éditions Eminescu, coll. « La rampe ». MIHAÏL SEBASTIAN: *Jocul de-a vacanța. Steaua fără nume* (le Jeu des vacances. L'étoile sans nom). Éditions Minerva, série « Arcades ». PAUL EVERAC: *Teatru* (Théâtre). Éditions Eminescu. HORIA LOVINESCU: *Moartea unui artist* (la Mort d'un artiste), Éditions Eminescu. STELIAN VASILESCU: *Cred în teatru* (Je crois au théâtre). Éditions Facla. ALICE BOTEZ: *Dioptrele sau Dialog la zidul caucazian* (les Dioptres ou Dialogue auprès du mur caucasien). Éditions Eminescu. IOSIF NAGHIU: *Într-o singură seară* (En un seul soir). Éditions Eminescu, coll. « La rampe ».

ANTHOLOGIES BILINGUES

AL. PHILIPPIDE: *Monolog în Babilon — Monologue à Babylone* (éd. roumano-française). Trad. Aurel George Boeșteanu. Éditions Minerva. *Antologie lirică aromână* (Anthologie lyrique macédo-roumaine). Sélection de textes, transposition et avant-propos de Hristu Cîndroveanu. Éditions Univers, série « Anthologies ».

ARTS

GRIGORE ARBORE: *Futurismul* (Le Futurisme). Éditions Meridiane, série « Courants et synthèses ». LAZAR ENDRE BAJOMI: *Montmartre, Montparnasse, Quartier Latin.* Traduction, préface et sélection des textes de Marga et György Wolf. Éditions Meridiane, série « Bibliothèque d'art ». GIOVANNI PIETRO BELLORI: *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților* (les Vies des peintres, sculpteurs et architectes), t. I, II. Traduction et notes de Oana Busuïoceanu. Éditions Meridiane, coll. « Bibliothèque d'art ». ELEONORA COSTESCU: *Gheorghe Petrașcu* (album). Éditions Meridiane. MODEST MORARIU: *Douanier Rousseau* (album). Éditions Meridiane, coll. « Classiques de la peinture universelle ». J.A. GOYA NUNO: *Istoria artei spaniole* (Histoire de l'art espagnol). Traduit de l'espagnol par Gheorghe Bala. Éditions Meridiane, série « Bibliothèque d'art ». RADU BOUREANU: *Holbein* (album). Éditions Meridiane, série « Classiques de la peinture universelle ». BRASSAI: *Convorbiri cu Picasso* (Entretiens avec Picasso); Trad. Radu Ionescu et Yvonne Oardă. Préf. Radu Ionescu. Éditions Meridiane, série « Bibliothèque d'art ». MARINA MARINESCU: *Arta populară românescă. Țesături decorative* (l'Art populaire roumain. Tissus décoratifs). Éditions Dacia. *Fovismul* (le Fauvisme). Etude introductive, anthologie et traduction des textes par Viorel Harosa. *Rouault* (album). Anthologie de textes, traduction, sélection des images et chronologie d'Irina Fortunescu. Éditions Meridiane, coll. « Classiques de la peinture universelle ».

MUSIQUE

BENKÖ ANDRAS: *Teoria despre muzică a lui Bolyai Farkas și Bolyai Janos* (Théorie sur la musique de Bolyai Farkas et Bolyai Janos), Éditions Kriterion. VICTOR GIULEANU, VICTOR IUȘCEANU: *Dicteuri armonice și polifonice* (Dictées harmoniques et polyphoniques). Éditions didactiques. GEORGE GRIGORIU: *Melodii alese* (Mélodies choisies). Éditions musicales.

NOS COLLABORATEURS

ALEXANDRU TĂNASE (n. 1923) docteur en sciences philosophiques, directeur de l'Institut de Philosophie de l'Académie, professeur d'université, membre de l'Académie des sciences sociales et politiques. Principaux ouvrages: *Liberté et nécessité* (1960), *Introduction à la philosophie de la culture* (1968), *Culture et religion* (1973, éd. en russe revue, Moscou, 1975), *Culture et humanisme* (1973), *Culture, civilisation, humanisme* (en français, 1974), *Dialogues sur l'humanisme* (1975), *Introduction à la philosophie* (1970) — en collaboration, *la Culture socialiste en Roumanie* (1974) — en collaboration, *la Civilisation socialiste et ses valeurs* (1975) — en collaboration, etc.

MIRCEA MALIȚA (n. 1927) professeur à l'Université de Bucarest, membre correspondant de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie. Recherches dans le domaine de l'application des mathématiques aux sciences sociales et aux relations internationales. Auteur des essais d'anticipation : *Chronique de l'an 2 000* (1969) ; de voyage : *Repères* (1967), *le Sphinx* (1969), *Pierres vivantes* (1973) ; de méditations sur la problématique humaine : *l'Or gris*, 3 t. 1971—1973 et *Idées en marche* (1975).

NICOLAE MORARU (n. 1912) esthéticien, critique littéraire et d'art, prosateur, dramaturge. Parmi ses œuvres publiées citons : *le Réalisme dans la littérature* (1947), *Études et essais* (1950), les pièces de théâtre *Années sombres* (1951 — en collaboration avec Aurel Baranga) et *la Fin couronne l'œuvre* (1955), les notes de voyage *Au pays des aigles* (1956) et *Dans le monde des contrastes*, le volume de nouvelles *Consciences claires* (1972).

ADRIANA MITESCU (n. 1944) chercheur à l'Institut de théorie et histoire littéraire « G. Călinescu » de Bucarest. Auteur des volumes : *Poètes et critiques sur la poésie* (1972), *Liberté et responsabilité dans l'art moderne* (1973), *le Concept de modernité dans la littérature roumaine* (1974). Collaborateur des revues « Contemporanul » (le Contemporain), « Luceafărul » (Hypérion), « Secolul XX » (le XXe Siècle), « România literară » (la Roumanie littéraire).

AMELIA PAVEL, critique et historien d'art, licenciée en lettres et philosophie de l'Université de Bucarest, chercheur principal au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie. Auteur des monographies sur les peintres roumains *Nicolae Vermont* (1958), *Nicolae Tonitza* (1963), *Ion Teodorescu-Sion* (1965), sur le sculpteur *Boris Caragea* (1957) ainsi que des ouvrages *Un siècle de caricature roumaine* (Rome, 1956), *Idées esthétiques en Europe et l'art roumain au carrefour du siècle* (1972) ; rédacteur responsable du volume *Anthologie des écrits théoriques sur l'art en Roumanie*, paru en français (1972).

VALENTIN SILVESTRU (n. 1924) licencié en lettres et philosophie de l'Université de Bucarest, critique dramatique et prosateur satirique. Auteur des volumes de critique, théorie et histoire du théâtre : *le Personnage dans le théâtre* (1966), *Présence du théâtre* (1968), *le Théâtre de marionnettes en Roumanie* (en collaboration, 1968), *Spectacles à l'encre* (1971), *Calligraphies sur le rideau* (1974). Auteur également des volumes de prose *la Hutte de Poarta Albă* (1952), *Une femme terrible* (1954), *le Journal aux pages violettes* (1955), *le Vase à betteraves* (1965), *Rien de rien* (1971), *Pourquoi riaient les Gépides* (1973), *Lorsqu'il pleut, tais-toi et écoute* (1974).

PASCAL BENTOÏU (n. 1927). Études musicales avec le compositeur Mihaïl Jora. Membre du Comité de direction de l'Union des Compositeurs. Auteur de deux concertos pour piano (1954, 1960), d'un concerto pour violon (1958), de deux symphonies (1965, 1974), de plusieurs œuvres symphoniques à programme, de musique de chambre et de scène, des opéras *l'Amour médecin* (d'après Molière, 1964), *le Sacrifice d'Iphigénie* (d'après Euripide, 1968), *Hamlet* (d'après Shakespeare, 1969), de plusieurs ouvrages de musicologie et d'esthétique musicale *(Image et sens*, 1971 ; *Regards sur le monde de la musique*, 1973; *la Pensée musicale*, 1975). Lauréat du Prix d'État (1964), du Prix « Italia » (1968), du Prix « Guido Valcarenghi » (1970), ainsi que du Prix « Georges Enesco » (1974) de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.

LUDWIG GRÜNBERG (n. 1933), docteur en philosophie de l'Université de Bucarest, professeur, chef de la chaire de philosophie et sociologie de l'Académie d'Études Économiques de Bucarest. Membre de l'Institut International de Sociologie et de la Société américaine d'étude de la valeur (American Society for Value Inquiry). Auteur des volumes : *Critique de la philosophie personnaliste* (1962), *l'Axiologie et la condition humaine* (1972), ainsi que de nombreuses autres études d'axiologie (à signaler « la Réévaluation de la valeur et la perspective axiologique en philosophie » — Journal of Value Inquiry 2/1969, « Connaissance et valeur dans l'ère scientifique et technique » — Darshana International, Inde — 1974, « le Jugement de valeur dans la sociologie des relations internationales » — Congrès de sociologie d'Alger — 1974).

Pour s'abonner à la

REVUE ROUMAINE

prière de s'adresser à

I L E X I M

Serviciul export-import presă

Calea Griviţei, Nr. 64—66, P.O.B. 2001, Télex: 011226

Bucarest — Roumanie

ou aux firmes suivantes :

ALBANIE	Drejtorija Qendrore e Përhapjes dhe Propagandimit të Librit, Rruga Konferenca e Pezës, Tirana — Albanie
R.D.ALLEMANDE	Buchexport, Lenin str. 16. Leipzig 701
R.F. d'ALLEMAGNE	Kubon & Sagner — P.O.B. 68, Munich 34
	W.E. Saarbach, P.O.B. 101610 — 5 Cologne 1, Follerstrasse 2
ARGENTINE	Libreria Hachette S.A. Rivadavia 789/45 (R.G.) — Buenos Aires
AUSTRALIE	Current Book Distributors PTY Ltd. 425 Pitt. St. Sydney N.S.W. 2000
AUTRICHE	Globus Zeitungen — Druck-und Verlagsanstalt, G.m.b.H. 1200, Höchstädtplatz 3, Vienne
BELGIQUE	Du Monde Entier, rue Du Midi 162, Bruxelles, 1000.
	Agence et Messageries de la Presse 1070, rue de la Petite Ile, B 170, Bruxelles 7
BULGARIE	Hemus-Boul. Russky 6, Sofia
CANADA	Davies Book Company Ltd, 2220 Beaconsfield Ave, Montréal 26, Québec.
	Mc Gill University, Law Library, Chancellor Day Hall, 3644 Peel Street ,Montréal 112
R.P. de CHINE	China National Publications Import Corporation — P.O.B. 88 Pékin
R.P.D. de CORÉE	Chulphanmul — Pyongyang
CUBA	Instituto Cubano del Libro, Calle O'Reylly nr. 407, La Havane
DANEMARK	Ejnar Munkasgaard, Norregade 6 — Copenhague K
ESPAGNE	Libreria Herder, Calle de Balmes 26 — Barcelone 7
ÉTATS-UNIS	Fam. Book Service, 69 Fifth Avenue Suite 8 F, New York 10003, N.Y.
	EBSCO — Subscription Service, P.O.B. 1943, Birmingham, Alabama 35201
	Stechert Macmillan Inc., 7250 Westfield Ave., Pennsauken, N.Y. 08.110
	Morgan Guranty Trust Company of New York, 23 Wall Street, New York N.Y. 10.015
	Read More, Publications Inc., 140 Cedar Street, New York, N.Y. 10.006
	Maxwell International Subscription Agency-Fairview Park, Elmsford, New York 10523
	F.W. Faxon Company, Inc. 15 Southwest Park Westwood, Mass 020090
	Walter Johnson — Inc. 355 Chestnut Street Norwood, N.Y. 07648
FINLANDE	Akateeminen Kirjakauppa — P.O.B. 128 — S.F. 00101 — Helsinki 10
FRANCE	Hachette — 58, rue Jean Bleuzen F. 92 170 — Vanves.
	Dawson — France S.A. Service Libraire, B.P. 40 — 91.121 —Palaiseau
	Offi — Lib., 48 Rue Gay-Lussac. 75 Paris 5e.
GRÈCE	Atom, Karagheorghi Servivas 7 — Athènes
	Institute for Balkan Studies, Vas Sophian 4, Salonique
HONGRIE	Kultura, P.O.B. 149 — Budapest 62
ISRAËL	Haiflepac Ltd., 11, Arlosorov Street — Haïfa, P.O.B. 1794
	Lepac, 15 Rambam Street, P.O.B. 1136 Tel-Aviv
ITALIE	Messaggerie Internazionali, Via Gonzaga 4, 20123, Milan
	Libreria Commissionaria Sansoni, Via Lamarmora 45, Florence
JAPON	Maruzen Co Ltd. 3—10 Nihonbashi 2-Chome, Chuo-Ko, Tokyo 103, P.O.B. 50.50
	Nauka Ltd., 2 30—19 Minami — Ikebukuro, Toshima, Tokyo, 171
	Pacific Book, Inc., Morikawa Bldg. 7—4 Iidabashi, 1 —Chome, Chiyoda — Ku Tokyo, 102
MONGOLIE	Mongolgosknigotorg, Oulan-Bator
NORVÈGE	Norsk Bokimport, P.O.B. 3267 — Oslo
	Tidesskrift Sentralen Tenum Cammermeyer Karl Johangt. 41—43 Oslo 1
PAYS-BAS	Swets & Zeitlinger, Keizergracht 487, Amsterdam
	Martinus Nijhoff Publisher& Bookseller, Lange Voorhout 11, P.O.B. 269, Haag 2076
	Meulenhoff, Beulingstraat 2—4, Amsterdam, P.O.B. 197
POLOGNE	Ars Polona-Ruch Varsovie Krakowskie Przedmiescie 7
PORTUGAL	Libreria Buchholz, Lisbonne — Rua Duque de Palmela 4, Avada Liberdade
ROYAUME-UNI	Collet's Holding Ltd. Denington Estate, Wellingborough Northants NN8 2QT
	Hachette Gotch Limited, Gotch House, 30 St. Bride Street, Londres ECA A4 DJ
	WM. Dawson & Sons Ltd., Cannon House. Folkestone, Kent CT 19 See
	Central Books Ltd. 37, Grays Inn Road — Londres WC 1
SUÈDE	C.E. Fritze, Fredgatan 2 — 10327 Stockholm 16
	Lindstedts, Kloster Gatan 8, S 222 22 Lund
	Ronnells Antiquariat AB Birger Jarbogatan 32 114, 29 Stockholm
SUISSE	Pinkus & Cie, Froschaugasse 7 — 8001 Zurich
	Schweizer Buchzentrum, 4600 Olten, Amthausquai 23
TCHÉCOSLOVAQUIE	Artia Ve Smeckach 30 — Prague 1
	Slovart, Gottwaldovo nam 48,80.000, Bratislava
UNION SOVIÉTIQUE	Mejdunarodnaia Kniga, Moscou G 200
R.D. du VIETNAM	So Haut Nhap Sach Boa Hai Ba — Trung 32- Hanoï
	Xunhasaba, 32, Hai Ba Trung — Hanoï
YOUGOSLAVIE	Yougoslovenska Knija, P.O.B. 36 Belgrade
	Prosveta Export-Import Co., Terazije 16, Belgrade. P.O.B. 555
	Forum — Novisad, 1 v Misica, P.O.B. 206

43.434

Imprimé à l'Entreprise polygraphique
ARTA GRAFICĂ

***133—135**, Calea Șerban Vodă — Bucarest*

AU SOMMAIRE DU PROCHAIN NUMÉRO:

RÉALITÉ ET IMAGE ARTISTIQUE

ION PASCADI — Le réel et l'imaginaire

RÉCITS

MARIN PREDA — La Colline

EUGEN BARBU — Un mariage dans le grand monde

DUMITRU RADU POPESCU — Le soldat inconnu

FĂNUȘ NEAGU — Les chevaux blancs de la ville de Bucarest

VLADIMIR COLIN — Lnaga

NICOLAE VELEA — Passages II

COMMENTAIRES

DAN GRIGORESCU — La redécouverte du réel

SERGIU P. DAN — Le profil de la littérature fantastique en Roumanie

ANDREÏ STRIHAN — De l'image théâtrale

PASCAL BENTOÏU — Le réel et l'imaginaire en musique?